Das verhältnis der Art d'amors des Jacques d'Amiens zu ...

Georg Kühlhorn

Das Verhältnis der Art d'amors des Jacques d'Amiens zu Ovids Ars amatoria.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen philosophischen Fakultät

der

Universität Leipzig

vorgelegt von

Georg Kühlhorn

aus Quedlinburg.

Weida i. Thür.
Druck von Thomas & Hubert
Spezialdruckerei für Dissertationen
1908.

Angenommen von der philologischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren

Birch-Hirschfeld und **Wülker.**

Leipzig, den 1. Juni 1908.

Der Procancellar.
Stieda.

Seinem langjährigen Lehrer

Herrn Professor Dr. E. Leitsmann

zu St. Thomae in Leipzig

in dankbarer Verehrung zugeeignet.

Einteilung.

Quellenangabe.

Alexander de Villa-Dei, Das Doctrinale des, ed. Reichling Bd. 12 der Monumenta Germaniae Paedagogica. Berlin 1893.

Andreae Capellani regii Francorum De amore libri tres. Recensuit E. Trojel. Havniae 1892.

Bartsch, K.: Albrecht von Halberstadt und Ovid im Mittelalter. Quedlinburg und Leipzig 1861.

Bartsch, K.: Altfranzösische Romanzen und Pastourellen. Leipzig 1870.

Bédier, Jos.: De Nicolao Museto (Colin Muset). Paris 1893. Thèse.

Bellanger, Justin: Histoire de la traduction en France (Auteurs grecs et latins). Paris 1903.

Bernard, oeuvres de; seule édition complète. Paris 1803.

Bernhardy, G.: Grundriß der römischen Literatur. 5. Bearbeitung. Braunschweig 1872.

Böttiger, C. A.: Sabina oder Morgenszenen im Putzzimmer einer reichen Römerin. Leipzig 1803.

Brakelmann, Julius: Jahrbuch für romanische und englische Literatur. Bd. 9, 1868, p. 338—343 und 403—431.

Chassang, C. A.: Histoire du roman et de ses rapports avec l'histoire dans l'antiquité grecque et latine. 2ème édition. Paris 1862.

Dautremer, Léon: Homines et res quo studio observaverit et quam sincere descripserit Ovidius ex amatoriis ej. carminibus quaeritur. Paris 1900. Thèse.

Diez, Friedrich: Beiträge zur Kenntnis der romantischen Poesie. 1. Heft. Berlin 1825: Über die Minnehöfe.

Eicken, Heinrich von: Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung. Stuttgart 1887.

Friedländer, Ludwig: Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von August bis zum Ausgang der Antonine. 6. umgearbeitete und vermehrte Auflage. Leipzig 1888.

Friedländer, Ludwig: Das Nachleben der Antike im Mittelalter in der deutschen Rundschau, Bd. 92, p. 210—240 und 370—401.

Goethes Werke, herausgegeben von Heinrich Kurz. Leipzig und Wien. Bibliographisches Institut.

Greif, Wilhelm: Die mittelalterlichen Bearbeitungen der Trojanersage. In den Marburger Ausgaben und Abhandlungen Bd. 61, 1886.

Gröber, Gustav: Französische Literatur, Grundriß der romanischen Philologie. II. Band, 1. Abteilung. Straßburg 1902.

Hamel, A. G. van: Das Suchen nach „l'âme francaise“ in der Literatur und Sprache Frankreichs. In der Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1898, 7 und 8.

Jacques d'Amiens: L'Art d'amors et li remedes d'amors, zwei altfranzösische Lehrgedichte. Herausgegeben von Gustav Körting. Leipzig 1868.[1])

Jakes d'Amiens: L'Art d'amours, poème roman du XIIIème siècle, publié par Félix Perpéchon in den Mémoires et documents publiés par la Société Savoisienne d'histoire et d'archéologie; tome XXXV, 1896.

Keller, Gottfried: Gesammelte Werke. Stuttgart und Berlin 1904.

Kühne, H. und Stengel, E.: Maître Elie's Überarbeitung der ältesten französischen Übertragung von Ovids Ars amatoria. In den Marburger Ausgaben und Abhandlungen. Bd. 47. 1886.

La Clef d'amour, poème publié d'après un manuscrit du XIVème siècle par Edwin Tross, avec une introduction et des remarques par M. H. Michelant. Paris 1886.

La Clef d'amors, texte critique avec introduction, appendice et glossaire par A. Doutrepont. In der Bibliotheca Normannica V. Halle 1890.[2])

Langlois, E.: Origines et sources du Roman de la Rose. Paris 1890. (Thèse.)

Lessing, Gotthold Ephraim: Sämtliche Schriften, herausgegeben von Karl Lachmann. 3. Auflage besorgt durch Franz Muncker. Stuttgart 1894.

Lecoy de la Marche: Le treizième siècle littéraire et scientifique. Lille et Bruges 1887.

L'Histoire du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel, composée dans le XIIIème siècle et mise en français d'après le manuscrit de la Bibliothèque du roi. Paris 1829.

Literarisches Centralblatt für Deutschland. 22. August 1868. Besprechung von Körtings Ausgabe der Art d'amors des Jacques d'Amiens. (Bartsch.)

M. Tullii Ciceronis De natura deorum libri tres.

Manitius, M.: Beiträge zur Geschichte des Ovidius und anderer römischer Schriftsteller im Mittelalter. Im Philologus. Supplement VII, 721—768.

Minnesangs Frühling, des; herausgegeben von Karl Lachmann und Moritz Haupt. 4. Ausgabe, besorgt von F. Vogt. Leipzig 1888.

Paldamus, Hermann: Römische Erotik. Greifswald 1833.

Paris, Gaston: Le conte de la charrette. In Romania XII, 459—534.

Paris, Gaston: Chrétien de Legouais et autres traducteurs ou imitateurs d'Ovide. In der Histoire littéraire XXIX, 455—525.

---

[1]) Wir zitieren stets, wenn nicht ausdrücklich etwas anderes bemerkt ist, nach dieser Ausgabe, so mangelhaft sie auch in vielem sein mag.

[2]) Der Text der Zitate aus der Cl. d'am. ist stets dieser Ausgabe entnommen.

Paris, Gaston: La poésie du moyen âge. Paris 1885.
Paris, Gaston: La littérature française au moyen âge. 3ème édition. Paris 1905.
P. Ovidii Nasonis gesammelte Werke.
P. Ovidii Nasonis De arte amatoria libri tres. Erklärt von Paul Brandt. Leipzig 1902.[1])
Q. Horatius Flaccus: Oden und Epoden.
Reichart, Adolf Immanuel: Die sittliche Lebensanschauung des P. Ovidius Naso. Potsdam 1867. Dissert. Jena.
Reinsch, Robert: Jacques d'Amiens, L'Art d'aimer. Vergleichung des Pariser und Dresdener Textes. In Herrigs Archiv. Bd. 66, 409—435.
Ribbeck, Otto: Geschichte der römischen Dichtung. II: Augusteisches Zeitalter. 2. Auflage. Stuttgart 1900.
Rohde, Erwin: Der griechische Roman und seine Vorläufer. Leipzig 1876.
Rosières, Raoul: Histoire de la société frçse au moyen âge. 2 vls. Paris 1880.
Schanz, Martin: Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian. Zweiter Teil: Die Zeit vom Ende der Republik bis auf Hadrian. München 1892.
Schultz, Alwin: Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger. 2. Auflage. Leipzig 1889.
Semmig, Hermann: Französisches Frauenleben. Leipzig 1883.
Simon, Philipp: Jacques d'Amiens. In den Berliner Beiträgen zur germanischen und romanischen Philologie, veröffentlicht von Dr. E. Ebering. Bd. 9. Berlin 1895.
Springer, Anton: Bilder aus der neueren Kunstgeschichte. 1. Band. 2. Auflage. Bonn 1886.
Suchier und Birch-Hirschfeld: Geschichte der französischen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Leipzig und Wien 1900.
Tolkiehn, Johannes: Homer und die römische Poesie. Leipzig 1900.
Trede, Th.: Das Heidentum in der römischen Kirche. 2 Teile. Gotha 1889 und 1890.
Vischer, Friedrich Theodor: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Stuttgart 1854.
Voretzsch, Karl: Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur. Halle 1905.
Wunderer, Wilhelm: Ovids Werke in ihrem Verhältnis zur antiken Kunst. Diss., Erlangen 1889.
Zingerle, Anton: Ovid und sein Verhältnis zu den Vorgängern und gleichzeitigen römischen Dichtern. 3 Hefte. Innsbruck 1869—71.

[1]) Wo Stellen aus der A. am. in unserer Arbeit angeführt werden, richten sich diese stets nach der von Brandt gewählten Lesart.

Einleitung.

Es ist eine allgemein bekannte, häufig genug erörterte Tatsache, daß das Mittelalter keine sicheren, auf genauer historischer Kenntnis beruhenden Vorstellungen von antikem Kultur- und Geistesleben hatte, daß es sich selbst als einen geschlossenen Kreis gleichsam, als ein nach allen Seiten hin abgerundetes, nur in sich wurzelndes Ganze betrachtete, das weder mit seinen Keimen in einer längst versunkenen Vergangenheit fußen, noch mit seinen äußersten Sprossen und Senkern in eine neue frischere, grünere und kraftvollere Epoche menschlichen Fühlens und Denkens hineinragen könnte. Wir wissen jetzt, da wir den Vollgehalt der Antike ebenso gut wie den Entwickelungsgang der modernen Kulturvölker von ihren frühesten Anfängen bis zum Einsetzen ihrer neuzeitlichen Blüte erforscht haben, daß diese Überzeugung des Mittelalters von seiner absoluten Unabhängigkeit und seinem Selbständigkeitswert anderen Zeiträumen gegenüber auf einem historischen Irrtum beruht und falsch ist, daß die verschiedenen großen Abschnitte in der Geschichte des Menschengeschlechtes überhaupt nicht durch hohe Mauern, sondern nur durch einzelne Grenzsteine von einander getrennt sind und daß zumal aus dem römischen Altertum ebensoviel Wege in das Mittelalter hineinführen, wie aus diesem heraus in die Neuzeit. Auf fast allen Gebieten des mittelalterlichen Gesamtlebens kann man die Nachwirkung der Antike bemerken, mag sie nun als ein wuchtiges, scharf ausgeprägtes, tonangebendes Leitmotiv aus dem symphonischen Zusammenklingen der verschiedenen Stimmen an unser Ohr treffen, oder mag sie nur leise zu uns herüberdringen wie ein flüchtiger Windhauch, wie das ferne Rieseln eines unterirdischen Gebirgsquells. Die Stärke dieses Einflusses

ist gleichgültig, die Hauptsache ist, daß wir ihn überhaupt vorfinden, daß wir ihn selbst dort vorfinden, wo wir ihn am wenigsten vermuten, im religiösen Kultus, der doch in erster Linie und in besonders charakteristischer Weise diese Zeit von der vorausgegangenen abhebt.[1]) Stärker und deutlicher treten die antiken Elemente natürlich auf den anderen Gebieten hervor, die nicht als so spezifische Charakteristika des mittelalterlichen Geistes gelten, und Anton Springer hat recht, wenn er behauptet: „Wollte man aus dem Wissen des Mittelalters alles streichen, was dasselbe den antiken Überlieferungen verdankt, so würde der Gedankenvorrat bedenklich schwinden.“ [2]) Besonders deutlich können wir natürlich in der Literatur des Abendlandes den Spuren römischer Einwirkung folgen, „wo nicht unbeträchtliche Reste durch das Mittelalter zu den wesentlichen Fundamenten der Geistesbildung gehörten.“ [3])

Wenn sich also nun auf diese Art das Mittelalter eng an den vorhergehenden Abschnitt der Weltgeschichte anschließt, als dessen Fortsetzer und Schüler es zumal in literarischer Beziehung vielfach dasteht, so muß doch andererseits zugegeben werden, daß die römische Antike in den vulgärsprachlichen Denkmälern dieser Zeit doch noch nicht den integrierenden Bestandteil bildet, wie beispielsweise im Jahrhundert des Humanismus, daß sie, wie Springer sagt, „noch kein volles Leben, sondern nur ein halb träumerisches, phantastisches Nachleben“ [4]) besitzt. Das liegt in erster Linie daran, daß die Kenntnis der lateinischen Sprache und Literatur fast lediglich auf die Kreise der Geistlichen beschränkt blieb; „und so zahlreich diese auch waren, da damals sämtliche Berufsarten von Klerikern ausgeübt wurden, der Masse des Volkes, auch den Fürsten und Rittern war mit verschwindenden Ausnahmen

[1]) Siehe hierüber außer der Schrift von Trede noch R. Rosière II chap VII: Le culte, insonderheit Seite 217—231; L. Friedländer in s. Darstellungen Bd. III, 656 f. und DRuXC II, 349 f.

[2]) Bilder a. d. n. Kstgesch., p. 3.

[3]) DRuXC II, 218.

[4]) Springer, p. 37.

diese Klerikersprache (man nannte sie clerquois) und ihre Literatur unverständlich.“ [1]) Sollten die Schätze der römischen Poesie in weitere Sphären dringen, so bedurfte es dazu geeigneter Übertragungen in die Vulgärsprache. So finden sich denn auch schon früh Ansätze dazu, die es versuchen, die lateinischen Dichter in modernem Gewande dem Volke zugänglich zu machen. Einer unter diesen Dichtern, der namentlich in Frankreich besonders gern als Experiment zu solchen Übersetzungen herhalten mußte, ist Ovid, „der neben Virgil und Horaz der gelesenste aller Schriftsteller auch im Mittelalter gewesen ist.“ [2]) Aber gerade bei ihm mußte sich der Umstand bemerkbar machen, der fast alle Leser der klassischen Autoren in jener Zeit überhaupt verhinderte, ihren Wert richtig zu erkennen und zu würdigen, daß nämlich die Zeit noch nicht reif war, die Fülle lokaler, temporärer, historischer und mythologischer Anspielungen, mit einem Worte den durchaus antiken Charakter und die dämonische Größe jener seltenen Erscheinungen in objektiv getreuer Reproduktion zu erfassen. Andererseits war die Technik der Sprache und das dichterische Können der Übersetzer in der Regel noch nicht zu der Vervollkommnung und Verfeinerung gediehen, um den Vollgehalt der klassischen römischen Werke mit all dem satten Farbenspiel und mit den feinen und feinsten Schattierungen und Nuancen lückenlos wiederzugeben. Beides blieb erst dem Zeitalter vorbehalten, welches wegen seiner verständnisvollen,

---

[1]) Suchier, p. 104.

[2]) Ribbeck, II² 340. Über Ovids Beliebtheit im Mittelalter vergleiche noch: K. Bartsch; Voretzsch, Std. d. afr. L., 303. H. Michelant in der Einleitung zu der von Tross herausgegebenen Clef d'amour nennt Ovid: un des auteurs que le moyen âge avait adopté avec une certaine prédilection et cherché à traduire à diverses époques. — G. Paris sagt in der Hist. littér. XXIX: O. fut un des poètes les plus goûtés au moyen-âge. Ähnlich Langlois: Roman d. l. R. 69: un des poètes les plus goûtés au moyen-âge, le maître des poètes érotiques, de ceux surtout qui ont écrit sur l'art d'aimer. — Schließlich sei noch auf die Ausführungen verwiesen, die Reichling in der Einleitung zu seiner Ausgabe des Doctrinale des Alexander de Villa-Dei über Ovid, besonders über die Verwendung der ars als Schullektüre im Mittelalter gibt.

kongenialen und umfassenden Verehrung der Antike in bezeichnender Weise die Renaissance genannt wird. So kann man also auch die Übertragungen, die Ovids ars amatoria, dieses für die Entwickelung der in der altfranzösischen Literatur so wichtigen Liebestheorieen hochbedeutsame Werk, im 13. Jahrhundert gefunden hat, nicht als Übersetzungen in dem Sinne bezeichnen, daß der ganze blendende Reichtum der Gedanken des lateinischen Originals, seine unerschöpfliche poetische Kraft, seine Sprachmeisterschaft und die spezifisch römisch-augusteische Färbung in ihnen festgehalten und ohne jede Verkürzung und Änderung in die Allgemeinheit hinausprojiziert wären. Sondern diese Werke müssen alle mehr oder minder freie, von der unbedingten Nachahmung losgelöste, bis zu einem gewissen Gerade originelle Bearbeitungen und Neuschöpfungen desselben Stoffes sein. Das läßt sich jedoch von den drei Übersetzungen, die ich hier im Auge habe, nämlich der des maître Élie, der art d'amors des Jacques d'Amiens und der anonym überlieferten Clef d'amors nicht in gleichem Umfange, sondern nur in bestimmter Abstufung und mit gewisser Einschränkung sagen. Was zunächst die zeitlich an erster Stelle stehende, die des maître Élie, anlangt, so steht sie trotz der gegenteiligen Behauptungen Kühnes ihrem Vorbild auch dem Inhalt nach am nächsten. Sie ist nur eine mit einem leichten lokalen und temporärem Anstrich überzogene, im übrigen ganz und gar auf Ovid zurückgehende Übersetzung, für die wir noch am ehesten den Begriff Übersetzung zulassen möchten. Das scheint auch Gaston Paris zu meinen, wenn er nur von dem Gedichte des Jacques d'Amiens und der Clef d'amors behauptet, daß sie sich beträchtlich von ihrer Vorlage entfernen.[1]) Doch auch die Clef d'amors hält sich, wenn sie auch viel freier als die erstgenannte Bearbeitung verfährt, doch noch ziemlich eng und skrupellos an den Urtext. Das zeigt sich uns besonders in den logischen Fehlern, die aus diesem allzu ängstlichen, mit-

[1]) G. Paris, la litt. frçse. au m.-â 167: quelques-unes des imitations que suggéra le poème latin, comme celle de Jacques d'Amiens ou la Clef d'amors s'éloignent beaucoup de l'original.

unter gedankenlosen Anklammern an Ovid hervorgehen.[1]) So scheint es, wenn wir diese beiden Gedichte betrachten, als ob eine Verschmelzung von mittelalterlicher und antiker Bildung und die Aufhebung beider Gegensätze in einer höheren Einheit für die Literatur dieser Zeit unmöglich wären. Die Kenntnis des Lateinischen ist für diese beiden Verfasser, zumal für den ersteren, eher von Schaden als von Vorteil geworden: Die Menge von Einzelentlehnungen ist nicht mit ihrem persönlichen Eigentum harmonisch zusammengestellt, ist nicht in ihrem individuellen Denken zu neuer lebenskräftiger Gestaltung aufgegangen. Ein lückenloses Zusammenpassen der verschiedenen Bestandteile, der eigenen sowohl wie der entlehnten, konnte überhaupt erst dann eintreten, wenn der Bearbeiter einen viel freieren Standpunkt zu seiner Vorlage einnahm, wenn er sich das Recht wahrte, seine eigene Persönlichkeit mit ihrem subjektiven Denken, Fühlen und Können, sowie die Anschauungen seiner Zeit darin zur selbständigen, durch keine ängstlichen Rücksichten auf möglichst wortgetreue Reproduktion beengten Geltendmachung zu bringen. Das läßt sich aber unter den französischen Übersetzern der Ovidschen Liebeskunst nur von dem sagen, dessen Gedicht wir hier einer vergleichenden Betrachtung unterziehen wollen: von Jacques d'Amiens. Nur seine art d'amors trägt, obwohl auch hier der Dichter mitunter — übrigens sehr selten — ganz auf fremdem Boden steht, den Charakter einer selbständigen, zum größten Teil aus sich selbst schöpfenden Neubearbeitung, für die allein wir daher den Titel einer Neuschöpfung beanspruchen dürfen. Hier erlaubt sich der Verfasser auf Schritt und Tritt das Original auf Grund eigener Gedanken und der Anschauungen seiner

---

[1]) Vergl. z. B. La Clef d'amors 877—878, wo der Verfasser seinem Schüler anrät. dem Manne der von ihm verehrten Dame als Zeichen seiner Verehrung seinen Hut aufzusetzen. Dieses gänzlich absurde Ansinnen ist eine plumpe Nachahmung und Verballhornung der Ovidschen Aufforderung, beim Gelage den Kranz vom eigenen Haupte zu nehmen und ihm dem Herrn seiner Freundin aufs Haupt zu drücken: Huic detur capiti missa corona tuo. (A. am I 582.) Ähnliche Beispiele einer allzu ängstlichen Anlehnung an Ovid ließen sich in stattlicher Anzahl anführen.

Zeit zu ändern und zu verschieben, zu kürzen und zu erweitern, so daß wir, wenn er es uns nicht ausdrücklich sagte und die Identität des Titels nicht darauf hinwiese, eine lateinische Vorlage um so weniger annehmen würden, als die Darstellung entgegen dem Verfahren der zeitgenössischen Bearbeitungen getragen ist von einem warm mitempfindenden Gefühl und sich frei hält von den Geschmacklosigkeiten und Verstößen, die sich in den anderen Übersetzungen als eine Folge eines zu engen Anschlusses an die Vorlage und eines Mangels an logischer Einsicht einstellen. Diese Freiheit unseres Dichters Ovid gegenüber ist von Michelant[1]), Bartsch[2]), Langlois[3]) und Kühn[4]) verkannt worden. Körting und G. Paris[5]) haben zwar schon versucht, ihm zu seinem Rechte zu verhelfen und auf den Selbständigkeitsgehalt seines Werkes hinzuweisen; aber beide gehen doch dabei nicht mit der genügenden Akribie vor, die bei einer jeden vergleichenden literarischen Spezialuntersuchung in Anwendung kommen muß; von anderen Erwähnungen ganz zu schweigen, die unseren Gegenstand nur flüchtig berühren.

---

[1]) M. nennt in seiner Vorrede zur Clef d'amour unseren Dichter einen einfachen traducteur, wogegen bereits Körting, p. XIV, Protest einlegte.

[2]) B. sagt in seiner von uns in der Bibliographie mit angeführten Rezension der Ausgabe Körtings im Literarischen Centralblatt am 22. August 1868, daß die art d'amors „wesentlich und zum größtenteil auf Ovid beruht."

[3]) Langlois, Rom. d. l. R. 26: ceux de maître Elie et de Jacques d'Amiens et la Clef d'amours suivent pas à pas celui d'Ovide.

[4]) K. stellt p. 16 seiner der von Stengel veranstalteten Ausgabe vorausgeschickten Prolegomena Élies Gedicht in eine Linie mit dem unseren und sagt p. 22, daß É. in gewisser Weise selbständiger und taktvoller sei als J. d'A.

[5]) In der bereits zitierten Stelle der litt. frcse. d. m. â. 176.

Erster Teil.

Direkte Beeinflussung der Art d'amors des Jacques d'Amiens durch Ovids Ars amatoria.

Wenn man die Art d'amors des Jaques d'Amiens aufmerksam mit der Ars amatoria Ovids vergleicht, so begegnen einem allerdings auf Schritt und Tritt Stellen, die nicht nur eine unbewußte Beeinflussung des altfranzösischen Gedichtes durch das lateinische Original, sondern eine direkte und bewußte imitatio desselben ergeben. Man würde aber, wie es den oben zuerst genannten Beurteilern auch wirklich ergangen ist, zu einer ganz falschen Ansicht über den Selbständigkeitswert des jüngeren Werkes gelangen, wollte man das Verfahren seines Dichters nur unter dem Gesichtspunkte der numerischen Höhe, die die entlehnten Verse darstellen, beurteilen. Man muß unbedingt — und das ist unbegreiflicherweise bisher gänzlich unterblieben — die Parallelstellen, die rein äußerlich, d. h. ohne nähere Prüfung der Art der Einwirkung betrachtet, einen ziemlich erheblichen Teil des französischen Werkes als von fremder Autorität abhängig erscheinen lassen, auf ihren inneren Gehalt und auf die Art der Reproduktion hin ansehen, die die Lehren des Dichters von Sulmo im Munde seines mittelalterlichen Schülers gefunden haben. In welcher Weise hat sich Jacques d'Amiens an Ovid angelehnt, d. h. welcher Art sind die Stellen, die der altfranzösische Dichter aus seiner Vorlage herübergenommen hat?

Wie sein römischer Meister und Vorgänger, so hat auch J. d'A. die Absicht, eine Anleitung zur Erwerbung und Erhaltung der Liebe zu geben, denn wie Michelant ganz richtig bemerkt „l'art d'aimer n'est en réalité que l'art de se faire aimer".[1]) In dieser Kunst nun gibt es gewisse Züge, die allen

[1]) p. XXV seiner Einleitung.

Menschen und allen Zeiten gemeinsam sind, die ohne Rücksicht auf die Verschiedenheit der Rassen und den Wechsel der Jahrhunderte ihre Geltung und ihren Reiz behalten. Und diese nun sind es, die der altfranzösische Bearbeiter sogar in fast lückenloser Vollständigkeit seinem Werke einverleibt hat. Was dagegen in der lateinischen Liebeskunst rein temporäres, lokales oder subjektives Interesse hatte, was einen allgemeinen Menschheitswert nicht beanspruchen konnte und daher eine Anwendung auf die Zeit und die Verhältnisse des 13. Jahrhunderts, auf die Lage und die persönliche Eigenart des altfranzösischen Dichters nicht zuließ, das ist einfach fortgelassen oder erheblich verändert worden.

Einige Beispiele mögen dies besser als alle theoretischen Auseinandersetzungen erläutern.

Zunächst ist die Disposition selbstverständlich bei J. d'A. dieselbe einfache und klar angeordnete. Das ganze Gedicht zerfällt in zwei Hauptabschnitte; davon gibt der erste den Jünglingen Anweisung, wo und wie sie ein Mädchen gewinnen und wie sie seine Liebe auf die Dauer festhalten können. Im folgenden erhalten die Frauen Belehrung, wie sie es ihrerseits anzufangen haben, um den Männern zu gefallen. Diese Einteilung des Stoffes ist von Ovid so glücklich und ich möchte sagen so selbstverständlich getroffen, daß wir sie, wenigstens was die Zerlegung des ersten Teiles anbelangt, bei fast allen Nachahmern der Liebeskunst wiederfinden.[1])

So übersetzt daher auch J. d'A. das Ovidsche

Principio quod amare velis, reperire labora,
  Qui nova nunc primum miles in arma venis.
Proximus huic labor est placitam exorare puellam.
  Tertius ut longo tempore duret amor (A. am I 35—38)

fast wörtlich:

[1]) Vgl. hierüber des näheren G. Paris in der Hist. Litt. d. l. Fr. XXIX: Chrétien Legonais, wo aus der einleitenden Besprechung der Bearbeitungen der ars amatoria in der afr. Literatur klar hervorgeht, daß mit Ausnahme Guiarts, der dem Liebhaber im Schlußteil des ersten Hauptabschnittes Ratschläge gibt, wie er sich der errungenen Minne bequem wieder entledigen kann, alle Nachahmer Ovids dieser Disposition in den Partien, die sie behandelt haben, treu gefolgt sind. Erst im 18. Jahrhundert macht sich Gentil Bernard in seiner Art d'aimer davon frei.

En trois comandemens t'ai mis
trestoute l'art d'amors et compris:
c'est querre dame et puis proier
et s'amor garder sans trecier. (v. 55—58.)

Auch bei J. d'A. ist der Liebhaber arm, gewiß ein geradezu stereotypes Motiv aller erotischen Dichtung:

por povres amans ensegnier
fai iou cest live et adrecier.
Mes consaus est, s'on le puet faire,
sans douner faire son afaire. (v. 1136—1139.)

Vergl. mit A. am II 165:

Pauperibus vates ego sum, quia pauper amavi.

Dieser Vers ist natürlich nicht lediglich von unserem Dichter berücksichtigt worden, sondern findet sich in einer der Jaquesschen ziemlich ähnlichen Fassung, z. B. bei maître Élie, wo es v. 864—865 heißt:

Qui n'ont que donner ne que prenre,
Ceus uueil ge ensaignier & aprenre.

Besonders eindringlich wird natürlich auch hier wie in aller Liebesdichtung des Mittelalters zur Pflicht gemacht, die zarten Beziehungen mit dem Schleier des Geheimnisses zu bedecken und nicht etwa Bekannten gegenüber mit seinen galanten Abenteuern zu prahlen. Drum sagt J. d'A.:

Encor te loc et voel loer:
a nului ne di ton penser. (v. 280—281.)

Im folgenden begründet der Dichter seine Mahnung mit praktischen Erwägungen und sagt schließlich zusammenfassend:

Porcou en parent ne te fie
ne en conpaignon de t'amie;
devant autrui ne l'dois loer
trop fort, que il ne l'voelle amer. (v. 302—305.)

Vergl. mit A. am. I 741—742:

Hei mihi! non tutumst, quod ames, laudare sodali.
Cum tibi laudanti credidit, ipse subit.

An Parallelstellen hierzu ist, wie bereits gesagt, gerade die mittelalterliche Literatur überreich. Die für uns am nächsten liegenden sind zunächst bei maître Élie die Verse 665—668:

Garde qu'a nul home nel dies;
De celui ou plus tu te fies
Te doiz garder mielz que d'autrui,
L'en ne trueue foi en nului.

und in der Clef d'amors die mehr der Jaquesschen Fassung sich nähernden Verse 1201—1204:

A ton compaignon ne doiz mie
dire loenge de t'amie:
il porroit ta loenge crere
et soy pener de lie atrere.

schließlich noch ebenda v. 1209—1210:

Qui son cuer en amors a mis,
pas ne le die a ses amis.

Doch darüber hinaus könnte man Belege für denselben Gedanken aus der gesamten Lyrik des Abendlandes bringen, sagt doch Diez mit Recht: „Keinen Gegenstand haben die occitanischen Dichter so eifrig behandelt und fast als unentbehrliche Zierde eines guten Minneliedes angesehen, als das Gebot zärtliche Verhältnisse geheim zu halten.[1]) — „Dergestalt wurde die Verschwiegenheit unter Liebenden zum allgemeinen und unverbrüchlichen Gesetz erhoben und als ein Probstein edler und zärtlicher Gesinnung betrachtet; den Übertreter aber traf nicht bloß der Verlust seiner Geliebten, sondern der Tadel der Welt.“[2]) Daraus geht ebenso wie aus der obigen Nebeneinanderstellung der verschiedenen französischen Fassungen hervor, daß wir es in den Versen unseres Dichters nicht mit einem mechanischen, unangebrachten Nachsprechen Ovidscher Weisungen, sondern mit der Formulierung eines Gedankens zu tun haben, der im ganzen Mittelalter lebendig war und sich in seiner Literatur allenthalben ausprägt.[3])

Das gleiche gilt, wenn auch nicht in demselben Maße, von der folgenden Stelle, die wir als nächstes typisches Beispiel für die Art der Kongruenz zwischen J. d'A. und Ovid anführen. Von vornherein wird auch in unserem Gedichte der Leser

[1]) Minnehöfe 14.

[2]) ibid. 15.

[3]) Man denkt unwillkürlich an die in der mhd. Lyrik so verhaßten merkaere und an das namenlose Liedchen: Tougen minne diu ist guot usw. MSF 3, 12—16.

durch die Versicherung ermutigt, daß keine von den Frauen sich dem eifrigen und beständigen Liebeswerben des Mannes verschließen könne. Sie sind alle von Natur ebenso liebebedürftig und liebewillig wie diese.

Mais retien bon en ton memoire:
por nulle ne t'en desespoire,
tout soit rice, sote ne sage
ne basse ne de haut parage,
croi tout adies, que tu l'auras,
mult mains ases t'en greveras.
Car ancois se tairont oisel
au commencier dou tens noviel
et li cien les lievres fuiront,
que nules femes en cest mont
se des fengent au lonc contre home,
car ne desirent, c'est la soume,
fors, c'on les proit et c'on les aint. (v. 340—352.)

Vergl. mit A. am. I 269—274.

Prima tuae menti veniat fiducia, cunctas
Posse capi; capies, tu modo tende plagas.
Vere prius volueres taceant, aestate cicadae,
Menalius lepori det sua terga canis,
Femina qnam iuveni, blande tentata repugnet:
Haec quoque, quam poteris credere nolle, volet.

Von den Parallelstellen, die sich hierzu in den beiden zeitgenössischen Bearbeitungen bieten, möchte ich nur die Verse (545—552) der Clef d'amors anführen, die in größerer Prägnanz noch als die Jaques' den Sinn der lateinischen Disticha wiedergeben:

Premierement fiere fianche
doiz avoir et ferme esperanche
de sormonter toutes puceles,
tant soient il riches et beles.
Les oisiaux leront le chanter
et les levriers lievres hanter
ainz assez que fame escondie
genne homs d'amer qui beau la prie.

Die entsprechenden Verse bei maître Élie werden uns weiter unten beschäftigen.

Ebenso lebenswahr wie diese Stelle ist ein anderer Zug in dem Jaquesschen Gedicht, der gleichfalls zu den häufigsten

Gemeinplätzen nicht nur der Erotik, sondern der Literatur überhaupt, soweit sie die Beziehungen der Geschlechter behandelt, gehört: Die Frau weiß trotz aller Stärke ihrer Leidenschaften ihre Wünsche doch geschickt zu verbergen und überläßt es dem Manne, die erste Initiative zur Anknüpfung der Bekanntschaft zu ergreifen. Darum übersetzt Jacques das Ovidsche Distichon:

Vir male dissimulat, tectius illa capit;
Conveniat maribus, ne quam nos ante rogemus (A. am. I 276—277)

ziemlich getreu:

La feme s'en set miex celer
et atent, c'on le proit d'amer (v. 362—363).

Auch die psychologisch meisterhafte und rührend lebenswahre Bemerkung, daß sich jede Frau, sei sie auch noch so häßlich, für schön und liebenswert hält, findet sich bei unserem Dichter wieder:

n'est si laide n'ose penser
et cuidier, c'on le doie amer (v 378--379),

vergl. mit A. am. I 613—614

Nec credi labor est: sibi quaeque videtur amanda;
Pessima sit, nulli non sua forma placet.

Nur ungern vermissen wir diesen reizenden Zug bei maître Élie, an dem wir deswegen einen Mangel an Vollständigkeit nicht nur, — dieser Vorwurf würde sich in allererster Linie auf die teilweise oder gänzliche Auslassung des zweiten und dritten Buches Ovids zu gründen haben —, sondern an sicherem Taktgefühl für die Erkennung des Brauchbaren und ewig Wertvollen hervorheben möchten. Die Clef d'amors dagegen legt auf die im Urtext sehr knapp gefaßte Äußerung sogar einen erhöhten Akzent und verwendet 8 Verse auf ihre Wiedergabe (v. 1033—1040).

Wenn auch psychologisch weniger reizvoll und feinsinnig als die soeben zitierte Bemerkung, ja geradezu banal, aber eben darum um so notwendiger und natürlicher erscheint uns die Wiederholung des Rates, daß der Liebende jeden Zank mit der von ihm umworbenen Dame vermeiden möge.

Viers tes anemis dois, sans faille,
esmouvoir tencon et bataille,
et a t'amie simple et coie
dois tu mener solas et joie. (v. 1340—1343).

Vergleiche hiermit den geradezu sprichwörtlich gewordenen Ausspruch Ovids in der A. am. II 175—176:

Proelia cum Parthis, cum culta pax sit amica
Et iocus et causas quidquid amoris habet.

Wir müssen, um einen Begriff davon zu geben, wie dieses Wort Ovids in der mannigfaltigsten Fassung in der Weltliteratur herumgewandert und nicht etwa nur bei J. d'A. haften geblieben ist, der Neugestaltung gedenken, die es in dem Goetheschen

Mit Mädeln sich vertragen,
Mit Männern 'rumgeschlagen [1])

gefunden hat. Auch hierfür finden wir Belege bei den beiden anderen französischen Übersetzern des 13. Jahrhunderts [2]); wir sehen also, daß wir es hier nicht etwa mit einem überaus seltenen, von unserem Dichter allein aus der lateinischen Quelle geschöpften Gedanken zu tun haben, sondern mit einem sentenziösen, d. h. einen allgemeinen Menschheits- und Weisheitswert enthaltenden Worte, das sich in immer wieder verjüngter und aufgefrischter Gestalt durch die Literatur des Mittelalters so gut wie durch die der Neuzeit hinzieht.

Endlich sei aus dem ersten Hauptteil des Gedichtes als Beweis für die durchaus universelle Färbung der von J. d'A. aus Ovid entnommenen Verse, der ebenso wie der zuletzt genannte selbstverständliche Rat angeführt, der Herrin etwaige Schönheitsfehler nicht vorzuwerfen, sondern sie mit einem gewissen idealisierenden Euphemismus zu bezeichnen:

---

[1]) In Claudine von Villa Bella, I. Aufzug. Goethes Werke Bd. 5, 446.

[2]) Besonders glücklich ja über alles Erwarten gut ist die Wiedergabe dieser Stelle maître Élie gelungen; wir führen sie deswegen hier in Vollständigkeit an:

Vers uoz gueriers & uers les Turs
Doit chascuns estre forz & durs,
Mais certes uers sa douce amie
Ne doit nus hom pensser folie,
Encois la doit l'en tenir chiere
& seruir en tote maniere. (v. 998—1003).

Encor te loc, se me veus croire,
se t'amie est pale ou[1]) noire
u lais dens a[2]) u laide bouce,
son messeant ne li reprouce. (v. 1637—1640.)

Vergl. mit A. am. II 641—642:

Parcite praecipue vitia exprobare puellis,
Utile quae multis dissimulasse fuit.

Auch der zweite Hauptteil, in dem sich der Verfasser an die Damen wendet, ist reich an solchen Entlehnungen, die jede einzelne nicht ein spezifisch Ovidsches Motiv sondern einen dem Liebesleben aller Völker gemeinsamen, für alle Zeiten fortdauernden und interessanten Zug enthalten. Wir erwähnen aus der stattlichen Zahl auch hier natürlich nur wenige, besonders markante Beispiele:

Bei einem vorher verabredeten Stelldichein muß die Dame ihrem Liebhaber den Zugang auf jedwede Art zu erschweren suchen und seine Ergebenheit durch allerlei Hindernisse auf die Probe stellen:

la u puis bien ton huis ouvrir,
ens le pues mettre et recoillir
par autre liu petit estroit
la u il past a grant destroit;
encor te voel ie consellier:
fai le un petit dehors muser,
ancois que puist dedens entrer (2051—2054; 2060—2062)[3]),

vergl. mit A. am. III 580—581:

Miscendast laetis rara repulsa iocis.
Ante foras iaceat, „crudelis ianua“ dicat.

Auch die Einführung dieses intriganten Rates werden wir nicht etwa einer besonderen Vorliebe unserers Dichters für seltene, aus einer originellen Erfindungskraft stammende Züge zuschreiben, sondern wir werden sie betrachten als eine Ent-

---

[1]) und [2]): Wir haben hier die Schreibung Körtings als unhaltbar verlassen und uns nach der Pariser Handschrift gerichtet, die Reinsch seiner Verbeserung des Körtingschen Textes zugrunde gelegt hat. —

[3]) Die Verse 2055—2059 sind von uns im Gegensatz zu Körting und in Übereinstimmung mit der einen Pariser Handschrift unseres Gedichtes und der von Chambéry fortgelassen.

lehnung aus dem eisernen Bestande an Motiven und Wendungen der gesamten erotischen Literatur der Erde, wo ausgesperrte Liebhaber eine ebenso häufige wie lächerliche und mitleiderweckende Rolle spielen. Ich erwähne als besonders deutlichen Beleg dieses Zuges aus der gleichzeitigen französischen Literatur nur das Beispiel des Kastellans von Coucy, den die Dame von Fayel in stürmischer Gewitternacht an der Hintertür ihres Schlosses warten läßt, lediglich um ihm Gelegenheit zu geben, seine Aufrichtigkeit und Opferwilligkeit zu zeigen. „Je ne saurais trop l'éprouver“ sagt sie dabei zu ihrer Gefährtin, „et s'il souffre maintenant, je l'en recompenserai amplement. On serait trop heureux de triompher des dames sans aucune peine.“ [1])

Endlich sei noch die Empfehlung unseres Dichters angeführt, sich ja keine hübsche Dienerin zu halten:

Et si vos loc, que ia baisielle
n'aies qui plus de vos soit bielle (v. 2335—2336).

Wenn auch Ovid denselben Rat

Nec nimium vobis formosa ancilla miuistret (A. am. III, 665)

mit persönlichen Erfahrungen begründet, so möchten wir doch diese Stelle entgegen seiner Behauptung als Ausfluß einer umfangreichen Belesenheit in der erotischen Literatur und nicht als eine subjektive Reminiszenz betrachten; denn wir können wohl annehmen, daß die Zofe ihre belustigende Rolle als Rivalin ihrer Herrin in den Dichtungen jener Zeit ebenso häufig spielte wie im Mittelalter und bei uns.

So müssen wir also am Schluß dieser Liste, die naturgemäß nur einen bescheidenen Ausschnitt aus der Gesamtmasse der Entlehnungen darstellen kann, das betonen, was von jedem einzelnen Beispiel sich sagen ließ, daß nämlich da, wo es sich um allgemein verbreitete Züge aus dem Liebesleben der Menschen, um solche für jede Literatur, die nur irgend einen noch so geringen erotischen Einschlag hat, von jeher vorge-

---

[1]) Seite 54 der in der Bibliographie angegebenen Ausgabe. — Noch jetzt ist es teilweise in Frankreich Sitte dem Bräutigam am Hochzeitstage das Zusammensein mit seiner Braut auf scherzhafte Art zu stören und zu vereiteln. S. hierüber H. Semmig, p. 76f.

prägte Formen handelt, wo sozusagen poetische Ewigkeitswerte in Frage stehen, daß da allerdings die Ars amatoria Ovids einen entschiedenen und unmittelbaren Einfluß auf die Art d'amors des Jacques d'Amiens ausgeübt hat.

Wir geben im folgenden in paralleler Aufstellung ein Verzeichnis sämtlicher auf Ovid zurückgehender Stellen des J. d'A. nebst den entsprechenden des lateinischen Originals. Es könnte dies auf den ersten Blick überflüssig erscheinen, da ein solches schon von Körting[1]) und in bedeutend vermehrter Fassung von Philipp Simon[2]) beigebracht worden ist. Aber beide Aufzählungen, zumal die erstgenannte, genügen nicht im mindesten den Ansprüchen der philologischen Akribie. K. führt kaum mehr als die Hälfte aller zwischen den beiden Gedichten bestehenden Analogieen an; Ph. S. dagegen geht viel zu weit sowohl in der Zahl der Entlehnungen wie in der Ausdehnung der benutzten und der beeinflußten Stellen; er bietet außerdem auch sonst noch in seiner Tabelle mannigfache Mängel und Ungenauigkeiten.

J. d'A.	1—10	vgl.	mit	A.	am.	I	1—4
„	27—36, 55—58	„	„	„	„	I	35—38
„	37—38, 1298—1299	„	„	„	„	II	13—14
„	61—63	„	„	„	„	I	41—42
„	81—82	„	„	„	„	I	99
„	93—96	„	„	„	„	I	139—142
„	109—114	„	„	„	„	I	595—596
„	119—124	„	„	„	„	I	143—144
„	125—127	„	„	„	„	I	573
„	155—156	„	„	„	„	I	146
„	159—160	„	„	„	„	I	149—150
„	173—178	„	„	„	„	I	153—156
„	188—190	„	„	„	„	I	157—158
„	191	„	„	„	„	I	139—140
„	196—201	„	„	„	„	I	229
„	202—205	„	„	„	„	I	589—590
„	212—219	„	„	„	„	I	237—243

[1]) p. XII—XIII seiner Ausgabe.
[2]) p. 16—18.

J. d'A. 220—227	vgl. mit A. am. I 597—600
„ 227—237	„ „ „ „ I 575—578
„ 244—251	„ „ „ „ I 601—602
„ 252—256	„ „ „ „ I 579—580
„ 280—287, 302—305	„ „ „ „ I 741—742, 754
„ 308—315, 318—331	„ „ „ „ I 245—252, III 753—754
„ 338—339	„ „ „ „ I 755—756
„ 340—350, 358—363, 366—367	„ „ „ „ I 269—278
„ 364—365	„ „ „ „ I 709—710
„ 368—375	„ „ „ „ I 343—346
„ 378—379	„ „ „ „ I 613—614
„ 380—387, 392—394	„ „ „ „ I 351—356
„ 398—419	„ „ „ „ I 375–380, 383–390, 394—398
„ 426—432	„ „ „ „ I 359—362
„ 456—459	„ „ „ „ I 365—366
„ 460—461	„ „ „ „ I 373
„ 1096—1100	„ „ „ „ I 659—660
„ 1101—1113	„ „ „ „ I 455–456, 469–470, 479—482
„ 1130—1133	„ „ „ „ I 443, 631
„ 1136—1137	„ „ „ „ II 165
„ 1138—1139	„ „ „ „ I 453
„ 1140—1147	„ „ „ „ II 167—168
„ 1148—1151	„ „ „ „ II 161—162
„ 1196–1209, 1226–1236, 1245—1249	„ „ „ „ I 663–666, 669–670, 673—678
„ 1300—1309	„ „ „ „ II 99, 107—108, 111—112
„ 1310—1313	„ „ „ „ II 123—124
„ 1318—1337	„ „ „ „ II 151—152, 156, 159—160
„ 1338—1343	„ „ „ „ II 175—176
„ 1344—1347	„ „ „ „ II 169
„ 1467—1470	„ „ „ „ II 177—178

J. d'A.	1475—1482	vgl. mit A. am.	I 197—204
„	1489—1494	„ „ „ „	II 233—238
„	1500—1508	„ „ „ „	II 247—248
„	1509–1526, 1534–1538	„ „ „ „	II 295—314
„	1546—1548	„ „ „ „	II 347—348
„	1549—1553	„ „ „ „	II 349—351
„	1554—1556	„ „ „ „	II 357—358
„	1561—1562	„ „ „ „	II 359—360
„	1565—1570	„ „ „ „	II 373—378
„	1577—1578	„ „ „ „	II 435—436
„	1581—1583	„ „ „ „	II 451—452
„	1598—1600	„ „ „ „	II 457—460
„	1602—1605	„ „ „ „	II 555—558
„	1637—1640	„ „ „ „	II 641—642
„	1641—1659	„ „ „ „	II 657—668
„	1661—1666	„ „ „ „	II 655—656
„	1669—1679	„ „ „ „	II 703—708
„	1689—1700	„ „ „ „	II 717—718, 727—732
„	1707—1713	„ „ „ „	I 514, 516—518
„	1743—1745	„ „ „ „	III 31—32
„	1808—1832	„ „ „ „	III 59—70, 79—80
„	1883—1890	„ „ „ „	III 579—580
„	1914—1915	„ „ „ „	III 89—90
„	1995—2002	„ „ „ „	I 615—616, 618
„	2051—2054	„ „ „ „	III 605
„	2061—2062	„ „ „ „	III 581—582
„	2255—2256	„ „ „ „	III 105
„	2265—2274	„ „ „ „	III 209—210, 229—230, 234
„	2275—2276	„ „ „ „	III 135—136
„	2277	„ „ „ „	III 189
„	2281	„ „ „ „	III 133
„	2335—2339	„ „ „ „	III 665—666.

Wenn wir dieses auch nach Wegfall der außerdem von Ph. Simon angeführten Stellen noch ziemlich umfangreiche Verzeichnis der Berührungspunkte zwischen den beiden

Gedichten betrachten, so werden wir allerdings zugeben müssen, daß J. d'A. das Werk Ovids eingehend studiert und sich nicht gescheut hat, sehr häufig unmittelbar aus seiner Quelle zu schöpfen. Diese Abhängigkeit unseres Verfassers besteht übrigens nicht immer nur in der Entlehnung eines Gedankens, sondern er übersetzt mitunter den lateinischen Text fast wörtlich in seine Heimatsprache. Das markanteste Beispiel hierfür sind die bereits zitierten Verse 346—350

> Car ancois se tairont oisel
> au commencier del tans noviel
> et li cien les lievres fuiront,
> que nules femes en cest mont
> se des fengent au lonc contre home.

Vgl. mit A. am. I 271—273:

> Vere prius volucres taceant, aestate cicadae,
> Maenalius lepori det sua terga canis:
> Femina quam iuveni blande tentata repugnet.

Es würde ein leichtes sein, noch einige andere Beispiele aufzufinden. Doch dürfen wir unserem Verfasser keinen Vorwurf daraus machen, daß er sich mitunter zu sehr auf fremden Boden stellt und seine Vorlage direkt ausschreibt. Die Anerkennung des geistigen Eigentums war eben im Mittelalter noch nicht zu der Verfeinerung gediehen wie heute; konnte doch selbst noch ein Erasmus die alten Schriftsteller, einen Plato und Quintilian, in seine eigene Darstellung hineinziehen, ohne die moralische Verpflichtung zu empfinden, sich ausdrücklich auf sie zu berufen.[1]) Wir werden daher nur recht daran tun, wenn wir den geraden Sinn und die offene Ehrlichkeit unseres Dichters anerkennen, der mit den Schlußworten

> Explicit dou roumant
> d'Ovide de art en Roumant (v. 2383—2384)

sein ganzes Werk unter diesem Gesichtspunkt einer bloßen Übertragung und Nachahmung des lateinischen Textes auf-

---

[1]) Vgl. hierüber E. Langlois, p. 9: Au moyen-âge, la propriété littéraire n'existand pas et l'invention étant, en général, très pauvre, dès qu'un auteur avait mis au jour une pensée nouvelle, une foule de versificateurs, à l'affût d'une idée, la reproduisaient sans aucun scrupule et sans beaucoup de modifications.

gefaßt wissen will. Doch der Dichter urteilt hier in allzu großer Bescheidenheit zu geringschätzig über den selbständigen Gehalt und neuschöpferischen Wert seines eigenen Gedichtes. Denn solche Stellen, die wie die angeführte eine getreue, Wort für Wort der Quelle folgende Übersetzung ergeben, sind doch verhältnismäßig sehr selten. Um so mehr allerdings frappieren sie das Auge des Lesers, der nicht gewohnt ist, eine solche phantasielose und nüchterne, bis ins einzelne der alten Form sich anpassende Reproduktion zu sehen. So könnte man sich erklären, daß neuere Beurteiler zu ihrer Meinung über den angeblich geringen Selbständigkeitswert unseres Werkes gekommen sind.[1])

Wir denken hierin anders als der erste Mitherausgeber der Clef d'amour und alle die, die ihm seine Ansicht in mehr oder weniger radikaler Fassung nachgesprochen haben, so daß wir die Worte des G. Paris[2]) in der Umänderung bestätigen möchten, daß sich unter sämtlichen französischen Bearbeitungen, die Ovids Ars amatoria im Mittelalter gefunden hat, die des Jacques d'Amiens am weitesten (selbst weiter als die Clef d'amors) vom Origiual entfernt und daß in dieser Beziehung nur die Art d'aimer des Pierre Joseph Bernard aus dem 18. Jahrhundert mit ihr verglichen werden kann.

Zu diesem Urteil wird uns der zweite Hauptteil unserer Abhandlung berechtigen, der alle Eigenheiten und Unterschiede unseres Gedichtes im Gegensatz zu Ovids Liebeskunst, mögen sie nun subjektiver, objektiver oder anderer Art sein, mit einem Worte, der den Selbständigkeitsgehalt der Art d'amors zur Sprache bringen soll.

---

[1]) Siehe Seite 14, Anm. 1—4.

[2]) La littérature frçse. au m. â. 167: quelques-unes des imitations que suggéra le prème latin, comme celle de Jacques d'Amiens ou la Clef d'amors, s'éloignent beaucoup de l'original.

Zweiter Teil.

Abweichungen der Art d'amors des Jacques d'Amiens von Ovids Ars amatoria.

Was zunächst die Art der Nachahmung bei J. d'A. anlangt, so ist sie, wie gesagt, mit Ausnahme ganz weniger Stellen eine viel freiere und mehr von persönlichem Mitarbeiten des Übersetzers zeugende als in dem oben angeführten Beispiel. Nie geht unser Dichter in seiner Anlehnung an Ovid so weit, daß er, wie z. B. maître Élie[1]) große Partien fast Wort für Wort aus seiner Vorlage abschriebe. Selbst da, wo er die lateinische Liebeskunst direkt benutzt und offensichtlich unter fremder Inspiration steht, verleiht er doch seinen Versen einen subjektiven Charakter, ein Gepräge seiner eigenen spezifischen Art, so daß aus den Ovidschen Gedanken neue und lebenskräftige Gebilde zustande kommen. Er zeigt sich auch hier schon nicht als sklavischen „traducteur" und mechanisch arbeitenden Kopisten, sondern als selbständig schaffenden Beleber und Neuschöpfer. Man vergleiche z. B. die Verse

quant feme cuide estre acoupie,
por li vengier est tot changie
[lors se travaille et lors se paine
de li vengier, con fist Elaine:]
par maut alent de couperie
fait on tost grande dyablie (v. 1565—1570)[2])

mit A. am. II 373—378:

---

[1]) z. B. maître Élie v. 79—96.

[2]) Wir haben auch an dieser Stelle es für nötig befunden, den gänzlich unhaltbaren Text der Körtingschen Lesart aufzugeben und uns nach den Verbesserungen zu richten, die Reinsch und Brakelmann in ihren Besprechungen angebracht haben. Danach ist es auch ratsam, die Verse 1567—1568 der Dresdener Handschrift zu streichen.

Sed neque fulvus aper media tam saevus in irast,
  Fulmineo rabidos cum rotat ore canes,
Nec lea, cum catulis lactantibus ubera praebet,
  Nec brevis ignaro vipera laesa pede,
Femina quam socii deprensa paelice lecti
  Ardet et in vultu pignora mentis habet.

Wenn man beide Stellen auf ihren Selbständigkeitsgehalt und Persönlichkeitswert hin betrachtet, so muß man ohne weiteres zugeben, daß die französischen Verse eine freie, nur im Gedankenkern von dem Urtexte abhängige, im übrigen aber durchaus eigenartige Neuschöpfung, eine Wiedergeburt der Ovidschen Worte im spezifisch mittelalterlich französischen Sinne und keine wortgetreue, dem Geiste der Sprache Gewalt antuende Übersetzung bedeuten. Ihr Stil paßt sich dem Kolorit der übrigen von Ovids Vorbild nicht inspirierten Teile des Gedichtes in so glücklicher, ich möchte sagen, talentvoller Weise an, daß sie gleichsam auf unseres Dichters Geist getauft und Fleisch von seinem Fleisch und Bein von seinem Bein zu sein scheinen. Und so haben wir denn, wie wir schon jetzt sagen können, in unserem Gedichte den seltenen und für den vergleichenden Betrachter der Literaturgeschichte höchst interessanten Fall, daß sich alte versunkene Zeiten und die Kraft des modernen stark pulsierenden Lebens vermischen und restlos ineinander aufgehen.

Können wir also unserem Dichter schon in der Art der Nachahmung, in der Umschmelzung des lateinischen Textes in eine seiner Darstellung angemessene Form eine gewisse Originalität nicht absprechen, so wird uns diese in noch viel greifbarerer Weise im folgenden entgegentreten. Die verschiedensten Änderungen und Eigenheiten, Umgestaltungen, Verkürzungen und Erweiterungen des ursprünglichen Wortlautes, kurz Ursachen äußerer und innerer Art wirken zusammen, um der Art d'amors des J. d'A. ein durchaus subjektives und zugleich mittelalterlich französisches Gepräge, einen trotz aller Berührung mit Ovids Liebeskunst sehr hohen Ursprünglichkeitsgehalt zu sichern, der uns bei der laxen Auffassung, die man zu jener Zeit in literarischer Beziehung, insbesondere in Anwendung auf die klassischen Autoren, vom Eigentumsrecht des Verfassers hatte, Achtung abzwingen kann.

Unter all den Gründen, die sich als Beweis für den Eigenwert unseres Gedichtes, oder was auf dasselbe hinausläuft, für die Verschiedenheit der Behandlung des gleichen Stoffes durch Ovid und J. d'A. anführen lassen, stehen obenan die Abweichungen in der dichterischen Beanlagung der beiden Verfasser, durch die sie von vornherein auf eine gänzlich getrennte Basis gestellt werden.

Wir haben es in der Person Ovids mit einem Dichter zu tun, bei dem die Anlage und Hinneigung zur Poesie nicht nur den Hauptzug seines ganzen Wesens, sondern geradezu das Lebenselement bildet, in dem er sich von Kindheit an bewegt hat. Er gehört zu jenen seltenen, gottbegnadeten Naturen, deren Rede und Schrift ohne, ja sogar gegen ihren Willen den Rhythmus und den vollen Wohlklang des von künstlerischem Schwung beseelten Verses annimmt. Man muß hierbei immer wieder an den bekannten Ausspruch in seiner poetischen Autobiographie erinnern:

Sponte sua carmen numeros veniebat ad aptos,
Et quod temptabam dicere, versus erat. (Trist. 4, 10, 25—26.)

Dieser geniale Schaffensdrang ergreift jeden, selbst den indifferentesten Gegenstand und entlockt ihm unerwartete literarische Werte: „Alles bekommt unter des Meisters Händen eine berückende Gestalt. Sind es äußere Vorgänge, die er schildert, so staunen wir über die Anschaulichkeit, mit der sich die Handlung vor unseren Augen abspielt, gibt er Lehren, so werden dieselben durch treffende Beispiele erläutert, führt er uns in die Wogen des inneren Lebens hinein, so zeigt er sich als seelenkundigen Maler, der mit wundervoller Kraft die verschiedenen Affekte zeichnet.“ [1]) Was er auch anfaßt, das wird unter seinen Händen zu Gold. Und dazu trägt in erster Linie die unnachahmlich glänzende Fassung aller seiner Werke, der bunt schillernde, elegante, harmonisch dahinfließende Vers bei. „In der Form liegt der Zauber seiner Poesie,“ [1]) sagt Schanz mit Recht von ihm; sie vor allem gibt auch mit ihren bald heroisch furchtbar, bald lieblich sanft geschwungenen Linien der Ars amatoria das Gepräge eines echten, in seiner

[1]) Schanz, Seite 165.

Art unvergleichlichen Kunstwerks, „das man unbedenklich als Ovids gelungenste Schöpfung bezeichnen kann.“ [1])

Dem steht nun in der Person des J. d'A. eine Gestalt gegenüber, die nichts von dem dämonischen Glanz an sich hat, der den Götterliebling aus Sulmo umspielt, ein dichterisches Talent zweiten oder dritten Ranges. Bei ihm bricht der Quell der Poesie nicht frei und mächtig, in farbenreichem Bogen hervor, wie von unterirdischen Gewalten gehoben. Er fühlt nicht, wie einmal Lessing in übergroßer Bescheidenheit von sich sagt, „die lebendige Quelle in sich, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt; er muß alles durch Druckwerk und Röhren aus sich heraufpressen.“ [2]) Man merkt seiner Darstellung an, wie sehr er noch mit der Ungelenkigkeit seiner Sprache zu ringen hat, wie sehr es ihm auch an der nötigen Gewandtheit und dem dichterischen Schwunge fehlt. Seine Verse sind zwar durchweg korrekt und fehlerlos geschrieben, aber sie haben nichts von der spiegelblanken, kristallklaren Helle und von der verführerisch weichen Glätte der Distichen des römischen Dichters. Man sieht, der Verfasser schreibt ohne jede literarische Prätention. Seine Ausdrucksart trägt vielmehr den Stempel einer nüchternen und farblosen, den Rahmen der Alltagssprache nur selten überschreitenden Rede als den eines genial prunkvollen, künstlerisch vollendeten poetischen Essays. Man muß, wenn man seine Schreibweise der Ovids gegenüberstellt, unwillkürlich an die Ratschläge denken, die dieser den briefschreibenden Mädchen gibt:

Munda sed e medio consuetaque verba, puellae,
  Scribite: sermonis publica forma placet. (A. am. III 479—480.)

So verleiht auch J. d'A. seiner Darstellung durchaus das Gepräge eines einfachen, nüchternen und schmucklosen, von jedem höherem Schwunge sich freihaltenden Stiles.

Dieser Unterschied in der Größe des dichterischen Talentes hat aber noch eine andere Erscheinung zur Folge, die die

---

[1]) P. Brandt, Seite VII.
[2]) Bd. 10, Seite 209.

beiden Werke in noch viel schärferer Weise von einander trennt, als die eben besprochenen rein formalen Eigenheiten:

Ovid sieht als echte Dichternatur die ganze Welt im Einklang mit seinem Wesen; überall in der Natur, in der Geschichte und in der Sagenwelt, auf den verschiedensten Gebieten der Technik und der Wissenschaft, kurzum im ganzen Umkreis des ihm vor Augen tretenden geistigen und materiellen Lebens erblickt er Beziehungen zu dem Inhalt seines Werkes. Ein makrokosmisches Gefühl, ein Lauschen auf den Pulsschlag der Welt, wie es nur den größten Dichterheroen eigen ist, deckt sich uns hier auf, wenn wir sehen, wie dieser Mensch seine ganzen Gedanken und Empfindungen in den Rahmen der umfassendsten Allgemeinheit hineinstellt, wie er seine Schöpfung durch eine Fülle von Anspielungen und Vergleichen, die fast alle Seiten von des Dichters äußerer und innerer Existenz berühren, verziert und vergoldet. So kommt es, daß ein jedes seiner Erzeugnisse, mag es an und für sich auch noch so spezieller Natur sein und sogar, wie die Liebeskunst, didaktische Bestrebungen verfolgen, einen übervollen und unnachahmlich bunten Charakter erhält, der den Leser seltsam fesselt, der dem Werke einen, ich möchte sagen, romantisch-mystischen Schimmer verleiht.

Wenn wir dagegen die Art d'amors des J. d'A. betrachten, so werden wir nur wenig Spuren von des Verfassers physischer und psychischer Existenz begegnen; für ihn sind Leben und Dichtung, wenn sie auch, wie wir später sehen werden, auf eine ganz bestimmte Art zusammenklingen, sonst durchaus getrennte Gebiete. Wir vermissen daher bei ihm die blendende Fülle des Stoffes, das geniale Kombinationsvermögen, das geradezu phänomenale Hin- und Hereilen, Abspringen und Übergleiten von einem Punkt zum andern. Es wirkt seine mangelnde poetische Begabung, die sich nicht an die Bewältigung so vielfältiger und schwieriger Einzelaufgaben im Rahmen des Ganzen wagt, einförmig und trocken.

Dieser Unterschied in der Größe der dichterischen Fähigkeiten der beiden Autoren wird noch mehr hervorgehoben und vervollständigt durch einen solchen in der Art ihrer Be-

anlagung. Ovid, dessen umfangreichstes und ruhmvollstes Werk die Metamorphosen werden sollten, dessen Schwerpunkt überhaupt auf dem Gebiet der erzählenden Dichtung liegt, hat ein ausgeprägt episches Talent, daß sich zu nicht geringem Teile an der Technik Homers und Virgils[1]) geschult hat. Mit Recht nennt ihn wohl Schanz den genialsten Erzähler der Römer.[2]) Auch über der Ars amatoria liegt, obwohl sie noch nicht der Periode seiner großen erzählenden Schöpfungen entstammt, der Sonnenglanz der epischen Dichtung. J. d'A. dagegen weist, wie wir an vielen Punkten seines Werkes bemerken, greifbare Spuren einer spezifisch dramatisch-dialektischen Begabung auf.

Das gibt sich in erster Linie in der Vorliebe zu erkennen, die unser Dichter für die mehr dem Drama als dem Epos entsprechende Art hat, seine Personen direkt redend und sich unterhaltend auftreten zu lassen. Vielem, was er bei Ovid im Tone der bloßen Anweisung vorgetragen fand, drückt er dieses durchaus konträre Gepräge auf. Am markantesten prägt sich diese poetische Eigenheit in den Anweisungen zu den Herzensergüssen des Liebhabers und in den darauf folgenden Antworten der Damen aus, wofür wir weder bei Ovid, noch bei sämtlichen Nachahmungen, die sein Werk im Mittelalter gefunden hat, ein Gegenstück oder gar ein Muster auffinden können. Ich glaube sogar, daß der Dichter hier überhaupt keinen äußeren Einfluß erfahren hat und daß auch nicht einmal der bloße Gedanke solche dialogisierten, mehr dem Charakter des Dramas als dem des Epos entsprechenden Partieen in sein Werk einzuschalten dem Buch des Andreas Capellanus entstammt, wie Gaston Paris[3]), Trojel[4]) und Ph. Simon[5]) meinen. Denn hier handelt es sich gar nicht um einen Gedanken, um einen von außen an den Dichter herantretenden Einfluß, sondern um eine in ihm selbst steckende Art, um einen Zwang gewissermaßen seiner inneren Beanlagung, die sich auch sonst in seinem

---

1) s. Tolkiehn, 187ff. und Zingerle, II, 48.
2) Schanz, 153 und 165.
3) La poésie d. m. â. 203, Romania XII, 527.
4) Andreas Capellanus, p. XIII.
5) Ph. Simon, J. d'A. 18.

Gedichte Bahn bricht. Es kommen dafür sämtliche Stellen in Betracht, die die bei Ovid übliche Art der Stilisierung, den Einzelvortrag des Dichters selbst aufheben und in dramatisch belebter Rede (und Gegenrede) der handelnden Personen Seelenzustände und Gedanken des oder der Sprechenden zum Ausdruck bringen. Und das sind außer den bereits erwähnten Partieen der Liebesanträge und der von weiblicher Seite aus erteilten Repliken, die mit kurzer Unterbrechung die Verse 466—1035 in Anspruch nehmen, folgende Stellen: v. 134—140, 147—150, 163—166, 171—172, 244—246, 1271—1285, 1360—1364, 1380—1398, 1406—1415, 1437—1444, 1483, 1522—1526, 1532—1533, 1587—1597, 1859—1862, 1875—1878, 1970—1972, 1975—1978, 1981—1988, 2076—2078, 2087—2092, 2147—2162, 2165—2167, 2169—2176.

Besonders möchte ich hierbei auf die Stellen hinweisen, die sich als Rede und Gegenrede, als eine Dialogpartie zusammenschließen und somit ein Stück dramatisches Fragment im Rahmen des Ganzen darbieten. Es sind die Verse:

134—140, 147—150
163—166, 171—172
1970—1972, 1975—1978, 1981—1988
2147—2162, 2165—2167, 2169—2176.

Wir bemerken dazu noch, daß in all den angeführten Stellen der Dichter nie aus dem von vornherein angenommenen Personenkreise, dem Liebhaber und seiner Dame, heraustritt, daß er nirgends andere Figuren einführt, denen er längere oder kürzere Reden in den Mund legt. Denn diese Art der Dramatik, die sich allerdings auch bei Ovid findet,[1]) ist der gesamten erzählenden römischen Dichtung von Homer überkommen und zählt zu den charakteristischen Eigenschaften des Epos im großen Stile.

Wenn man nun diese ganzen Partieen, insonderheit die dialogisierten Stellen, auch die, die in die Verse 466—1035 eingeschlossen sind, betrachtet, so wird man ohne weiteres finden, daß diese Art der Stilisierung, die so lebhaft an das

---

[1]) Ribbeck, 302 ff.

Drama erinnert, bei dem tiefen psychologischen Gehalt, der in den betreffenden Versen steckt, bei der glühenden Empfindung, die sie zum Ausdruck bringen, besonders glücklich angebracht ist. Denn wenn man überhaupt die poetische Form zur Sezierung des menschlichen Innenlebens in Anwendung nehmen will, so kann nicht die kathedermäßig aufzählende und zerlegende Vortragsweise des Lehrepos in Betracht kommen, sondern einzig und allein diese von dramatischem Geist beseelte und in dramatischer Form gehaltene Art, die die einzelnen Personen selbst ihr eignes Ich, ihre wallende Gefühls- und Stimmungswelt, ihre ganze Menschheit in der Form des Gespräches mit sich oder mit anderen enthüllt. Diese Darstellungsweise ist übrigens, zumal in den Dialogpartieen, so geschickt vom Dichter durchgeführt, daß es ihm gelungen ist, dem fingierten Gespräch vom Anfang bis zum Ende den Schein eines wirklichen zu geben. Für einen, noch dazu an einem römischen Epiker geschulten Verfasser des Mittelalters wahrlich eine lobenswerte Leistung!

Wenn man diese in erster Linie in der Eigenheit der poetischen Beanlagung unseres Dichters begründet liegende Art der Darstellung ins Auge faßt, wie sie sich uns in reichlich der Hälfte der gesamten Verszahl zeigt, so wird man zugeben, daß sich dieser dramatisch-dialektische Stil auch in den übrigen nicht direkt von ihm betroffenen Teilen des Werkes zur Geltung bringen, daß er die ganze Schreibart in einem von Ovids Darstellung weit entfernten Sinne beeinflussen muß. So finden wir denn überhaupt in allen Partieen unseres Gedichtes statt der Ovidschen, echt epischen Breite und Ausführlichkeit, statt des liebevollen Ausmalens und Verweilens, statt der Schilderungen und Beschreibungen, statt des homerischen Zurückgehens und Innehaltens im Lauf der Erzählung, statt all dieser Kennzeichen einer epischen Dichtungsgattung einen kurzen, knappen Ton, eine schnelle und straffe, immer nur nach vorwärts strebende Gangart, einen bewegten Rhythmus, wie das zu den Erfordernissen nicht nur eines jeden Dramas, sondern überhaupt aller dramatisch gefärbten und belebten Literaturerzeugnisse gehört. — —

Nach allem, was wir bisher über das dichterische Verfahren unseres Verfassers gesagt haben, würde seine Schreibart, graphisch dargestellt, eine gerade Linie bezeichnen, die ihren Endpunkt auf dem kürzesten Wege an den Anfang knüpft. Alles, was rechts oder links von diesem Wege liegt, bleibt unberücksichtigt. Zu diesem von J. d'A. nicht verwerteten Material gehört nun eine ungeheure Menge Ovidscher Verse, deren Charakteristik wir am besten durch den allgemeinen Titel poetisch-episches Ornament geben. Der gesamte Zierrat, den Ovid aufwendet, um den eigentlich zu erwartenden didaktischen Charakter seines Werkes zu verhüllen und es mit reizvollem Grün zu umkleiden, ist also von unserem Verfasser in erster Linie wegen dieser Verschiedenheit seiner dichterischen Fähigkeiten abgestreift worden.

Davon wird nun zunächst und in hervorragendem Maße der reiche mythologische Schmuck betroffen, „der freilich an sich ein stereotypes Motiv der antiken Erotik ist, der in der ars aber in einer Weise zur Anwendung kommt, die den künftigen Epiker bereits ahnen läßt."[1]) Ovid verfährt in den seltensten Fällen so, daß er seine Mahnungen und Ratschläge in einfacher, direkt auf das Ziel gehender Weise vor den Leser hinstellt und es damit sein Bewenden haben läßt. Für gewöhnlich ist seine Technik derart, daß er den Gegenstand, von dem er sprechen will, zunächst allerdings deutlich erwähnt, aber, wie es scheinen kann, nur damit das Folgende einen festen Angelpunkt hat. Denn dann kommen unmittelbar im Anschluß daran episch gefärbte und künstlerisch ausgeführte Analogieerscheinungen vornehmlich aus dem Gebiete der griechisch-römischen Mythologie, die einen breiten Raum beanspruchen und eben wegen dieses großen Umfanges und ihrer durchweg glänzenden Stilisierung das Hauptinteresse des Lesers von dem eigentlichen Kern der Darstellung abziehen. Daran knüpft sich schließlich — aber durchaus nicht immer — eine Rekapitulation des durch die Parallelen illustrierten Beweises, sodaß das Ganze als ein in sich abgeschlossener und abge-

[1]) P. Brandt, XXII.

rundeter Abschnitt vor uns steht. Besonders charakteristisch sind in dieser Beziehung neben zahlreichen knappen mythologischen Reminiszenzen die reich ausgeführten epischen Darstellungen, die, nicht weniger als 10 an der Zahl, sich über das gesamte Gedicht hin verteilen. Es sind die Verse A. am. I 101—134, 283—340, 525—564, 681—704, II 21—96, 185—192, 217—222, 467—480, 561—588, III 687—746.[1])

J. d'A. hat diese Art der Darstellung, die den Kern der Erzählung. sozusagen das tertium comparationis, nur ganz kurz streift und sich nur allzuhäufig in der geist- und phantasievollen Ausführung von nebensächlichen, ja überflüssigen Motiven verliert, nicht zu der seinigen gemacht. Wir können ihm dafür nur dankbar sein, denn diese kunstvollen, farbensatten Randzeichnungen hätten bei ihm nur die Gestalt einer mangelhaften, dürftigen Kopie annehmen müssen; es wäre ihnen so gegangen wie es nach einem geistreichen Wort des Cervantes allen Übersetzungen geht, d. h. sie hätten sich ihren Originalen gegenüber ausgenommen wie die Kehrseite der vlämischen Tapeten zu ihrer Vorderansicht, ohne all den Glanz und die Schönheit der in unverfälschter Naturkraft strahlenden Farben.

Die beiden anderen französischen Bearbeiter des 13. Jahrhunderts, die offenbar nicht ein so exaktes Schätzungsvermögen ihrer dichterischen Stärke und Reproduktionsfähigkeit besaßen, sind kühn genug gewesen, einige der Ovidschen Tableaux abzukonterfeien. Aber gerade der geringe poetische Wert dieser Stellen zeigt uns, wie recht unser Dichter daran getan hat, sich in dieser Beziehung gänzlich von seiner Vorlage loszulösen. Man betrachte z. B. die Übersetzung, die die Erzählung von Cephale und Prokris (A. am. III 687—746) in der Clef d'amors (v. 3179—3212) gefunden hat. Gewiß, Doutrepont hat recht, wenn er sagt, sie ermangele weder der Anmut noch des Reizes,[2]) aber eine auch nur annähernd gleich wertvolle Leistung wie die Schilderung bei Ovid, ein „rührendes psychologisch feines Gemälde", wie Rohde die Stelle des Originals

[1]) Wir zitieren hier nach dem Vorgange Brandts, p. XXII.
[2]) p. XIV.

genannt hat,[1]) wird wohl auch er sie nicht nennen wollen. Ebensowenig, ja noch viel weniger reicht die Darstellung, die maître Élie von der Flucht des Dädalus gibt (v. 755—770), an poetischer Kraft an die entsprechenden Verse des Urtextes heran (A. am. II 21—96), von denen sie bei ihrer prosaischen Nüchternheit und Farblosigkeit fast eine Parodie darzustellen scheint. Diese novellenartigen Erzählungen, die in ihrer plastischen Bestimmtheit an Dante erinnern, waren eben für alle anderen Dichter des Mittelalters unerreichbare Ideale, an deren Glanz sie sich zwar weiden, aber nach denen sie nicht greifen durften, ohne dabei zu straucheln. Das fühlte J. d'A. wohl, und deshalb hat er in einsichtsvoller Erkenntnis seines eigenen Unvermögens es unterlassen, sie auch nur mit einem Worte zu erwähnen. Sein Gedicht mag dadurch allerdings, wie Kühne sagt,[2]) an poetischem Wert dem Original gegenüber verloren haben. Aber es ist unserer Meinung nach besser, der Verfasser ließ das, was er nicht meistern konnte und was er, wie wir noch sehen werden, aus inneren Gründen nicht in die Darstellung hineinziehen durfte, einfach fort, als daß er den so organisch gegliederten Bau seines Gedichtes mit solchem farblosen und verwässerten Flitterkram verunziert hätte. Darin zeigt er nicht nur einen höchst anerkennenswerten kritischen Scharfblick in bezug auf sein eigenes technisches Vermögen, sondern auch eine freie und selbständige Haltung seinem Original gegenüber, die ihn vor den zeitgenössischen Bearbeitern des Ars amatoria in vorteilhaftester Weise auszeichnet.

Auch da natürlich, wo die Darstellung Ovids sich Szenen und Bildern aus dem täglichen Leben zuwendet und sie zur Bereicherung seines Weltgemäldes in den Rahmen des Gedichtes spannt, auch da behält das Werk des J. d'A. seinen schnellen, streng vorgeschriebenen und gleichmäßig ausgeführten Schritt bei, der es nicht vom Hauptwege abweichen läßt.

---

[1]) Der griechische Roman 101, 3.

[2]) p. 17: „Die Dichtung, wie er sie umgestaltet hat (d. h. mit Fortlassung der mythologischen Erzählungen), hat dadurch von dem poetischen Wert, den Ovids Dichtung hat, sehr viel verloren."

So mußten denn auch die künstlerisch ausgeführten Genrebilder, die Ovid an verschiedenen Stellen seiner Liebeskunst bietet, fortfallen; so z. B. A. am. I 421—428 der Hausierer, „dessen schlumpige typische Krämergestalt so deutlich vor uns hingestellt ist, daß wir sie zu sehen glauben."

Institor ad dominam veniet discinctus emacem
  Expediet merces teque sedente suas,
Quas illa inspicias, sapere ut videare, rogabit-
  Oscula deinde dabit; deinde rogabit, emas usw.

Eine solche Figur wie die des römischen Kleinhändlers in so knappen, scharfen Linien mit ihrer, ich möchte sagen, modern realistischen Naturwahrheit zu porträtieren, war unserem Dichter nicht nur aus Mangel an dichterischer Kraft, sondern auch deswegen unmöglich, weil er bei der schnelleren Stilart, die ihm eigen ist, nur rein auditorische Ziele verfolgen, nicht aber wie das mehr kontemplativ-epische Talent Ovids auf visionäre Wirkungen ausgehen und erstreben konnte, eine Gestalt, eine Szene, ein Bild in lebensvoller Klarheit vor unserem geistigen Auge aufsteigen zu lassen. Man betrachte nur, wie die herrliche Schilderung Ovids bei maître Élie auf das elendeste verblaßt und zusammengeschrumpft ist, wenn der Verfasser ohne jeden Sinn für ihren tiefen Schönheitsgehalt sie mit den Worten wiederzugeben sucht:

A tant uient de uant lui merciers
Qu'el' a fait mander por deniers,
Delez lui le trueue seant,
Mais de ce ne li est noient,
S'il la baise; son escrin œure.
Ses iviax desploie & descueure
Aumosnieres, laz & ataiches (v. 461—467).

Ferner mußten überhaupt alle Schilderungen und Beschreibungen der lateinischen Liebeskunst, in denen oft ein erstaunliches dichterisches Können sich kundgibt, auch schon deswegen fallen, weil die ganze Ovidsche Art sich in Beobachtungen und Reflexionen, im Ausmalen und Verweilen bei einem Gegenstand zu verlieren ein spezifisch-episches Charakteristikum ist, nicht aber zu dem kurzen, knappen, dramatisch belebten Tone unseres Dichters paßt. Man halte, um sich dies

recht zu verdeutlichen, z. B. die Anordnungen, die J. d'A. gleich zu Beginn zur Auffindung von Frauen gibt, zusammen mit den entsprechenden Stellen der Ars amatoria:

Et ses tu, u tu le dois querre?
En ton pais et en ta tierre
et as fiestes, u elles vont,
et as noces, u elles sont (J. d'A. v. 67—70)

und das geht in dem gleichen Stile weiter, nichts bietend als eine einfache, schmucklose Aneinanderreihung der verschiedenen Gelegenheiten und Anweisungen zu erotischen Eroberungen; die Möglichkeit zu glänzenden Schilderungen von Festlichkeiten, die durch die Anordnung des Stoffes gerade hier geboten war, wird gänzlich unberücksichtigt gelassen. Man vergleiche hiermit A. am. I 81—88; 91—97, 165—170, 171—176, 213—226 und die vielen einzelnen Verse, die in wenigen Worten eine anschauliche und charakteristische Schilderung entwerfen.

Nach dem bisher Gesagten wird es uns ganz natürlich erscheinen, daß unser Dichter, wenn auch im Gegensatz zu der Literatur seiner Zeit, sämtliche Redefiguren seines Originals, insonderheit die ganze allegorisch-metaphorische Ausdrucksart und die Neigung Ovids zu Vergleichen und Beispielen unbeachtet läßt. Dieser für antike epische Poesie unentbehrliche Apparat, der von Ovid mit der ganzen raffinierten Technik, die ihm zur Verfügung stand, benutzt wurde, findet sich bei J. d'A. fast gar nicht vertreten; und zwar aus einem inneren Grunde, der in letzter Linie wieder auf des Verfassers eigenartiges dichterisches Naturell zurückgeht: Die genannten Figuren sind, soweit sie auch sonst von einander abweichen mögen, doch darin verwandt, daß sie einen Gegenstand irgendwelcher Art, der an und für sich gänzlich außerhalb des Themas steht, in die Darstellung hineinziehen; nur mit dem Unterschiede, daß die Metapher den Ausgangspunkt nicht aus dem Auge läßt, sondern von ihm nur mit den dem fremden Gegenstand zukommenden Ausdrücken spricht, während bei der Allegorie, bei dem Vergleich und dem Beispiel das Thema zunächst ganz aufgegeben und der Schwerpunkt der Erzählung zeitweilig in ein vom Hauptwege abliegendes Gebiet verlegt wird. Schon

aus dieser ganz allgemeinen Definition der Redefiguren geht zur Genüge hervor, daß diese stets etwas von der geraden Linie abführende Darstellung nicht zu des Dichters spezifischer Art paßt. Besonders leuchtet das ein, wenn man die übertrieben starke Verwertung derselben bei Ovid dagegen hält. Er wendet diese an sich pikanten und reizvollen Figuren mit einer solchen Häufigkeit und Ausführlichkeit an, daß sie den Gang der Darstellung überwuchern und auf den Leser ermüdend wirken. Die verschiedensten Gebiete zieht er auf diese Art in den Kreis seiner Darstellung: Die Nautik, die Jagd, den Krieg, Fischfang, Zirkus, Rennen, Viehzucht, Ackerbau, Politik; kurz fast alle Teile und Fächer des öffentlichen und privaten Lebens werfen so einen Reflex in sein Werk hinein. Außerdem ist natürlich noch ausführlicher und zahlreicher die römische Geschichte und die griechische Sagenwelt vertreten. So kommt es, daß, wie wir bereits oben gesagt haben, ein jedes seiner Werke, so festgesteckt sein Ziel auch von vorn herein zu sein scheint, eine kolossale Fülle des Inhaltes, eine „sprudelnde Genialität“[1]) bekommt, die selbst unter den augusteischen Dichtern eine einzig dastehende Erscheinung ist. Aus diesem Grunde möchte ich daher in erster Linie auf Ovid das Wort Wunderers anwenden, der ihn als den farbenreichsten unter den römischen Poeten bezeichnet hat.[2]) Dieses Hilfsmittel einer in erster Linie erzählenden Dichtung ist, wie bereits gesagt, von J. d'A. beinahe gänzlich übergangen worden. Fast jeder Vers Ovids mußte daher, auch wenn der in ihm steckende Gedankenkern Verwendung fand, in selbständiger Weise umgestaltet und von dem ihn umhüllenden Beiwerk entkleidet werden. Als typischen Beleg dafür möchte ich die Stelle

Biautes vait molt tost a declin,
mais sens remaint iusk'en la fin (v. 1314—1315)

anführen. Hier gibt J. d'A. in seiner knappen, klaren, direkt auf das Wesen der Sache gehenden Art den Inhalt der bei Ovid poetisch verklärten Verse A. am. II 113—120 wieder.

---

[1]) Schanz, 128.
[2]) Wunderer, 68.

Forma bonum fragilest, quantumque accedit ad annos,
Fit minor et spatio carpitur ipsa suo:
Nec violae semper nec ianthina lilia florent,
Et riget amissa spina relicta rosa;
Et tibi iam venient cani, formose, capilli,
Iam venient rugae, quae tibi corpus arent:
Iam molire animum, qui duret, et adstrue formae:
Solus ad ex tremos permanet ille rogos.

Noch greifbarer tritt die Zurückführung der Ovidschen Verse auf ihren Tatsachenbestand bei der vergleichenden Betrachtung der beiden folgenden Parallelstellen hervor: J. d'A. sagt v. 1565—1570

quant feme cuide estre acoupie,
por li vengier est tot changie;
par mautalent de couperie
fait on tost grande dyablie,[1])

vergl. mit A. am. II 373—380.

Sed neque fulvus aper media tam saevus in irast,
Fulmineo rabidos cum rotat ore canes,
Nec lea, cum catulis lactantibus ubera praebet,
Nec brevis ignaro vipera laesa pede,
Femina quam socii deprensa paelice lecti
Ardet et in vultu pignora mentis habet,

wo die Anklänge an Homer und Virgil sogar philologisch bewiesen sind.[2]) Wir geben im folgenden eine vollzählige Liste der Stellen Ovids, die J. d'A. in seinem Sinne umgeschmolzen hat. Wir bemerken noch dazu, daß wir auch diejenigen berücksichtigt haben, die in unmittelbarem Zusammenhang mit den von unserem Dichter direkt benutzten Versen stehen: A. am. I 39—40, 45—48, 231—236, 263—264, 279—280, 359—364, 368, 373—374, 381, 388, 391—393, 471—479, 619—620, 626—630, 757—766; A. am. II 1—10, 103—104, 113—120, 147—150, 179—192, 233—238, 249—250, 337—344, 351—356, 373—380, 426—434, 439—442, 463—488, 643—654, 706—716, 725—732; A. am. III 63—68, 77—80, 101—102, 149—151, 229—234, 563—564.

---

[1]) Siehe Seite 29, Anm. 2.

[2]) Vergleiche hierzu die betreffenden Anmerkungen in der Ausgabe von Brandt.

Wir sehen hieraus deutlich, wie schmucklos, wie nüchtern und einfach, aber auch wie durchaus originell und selbständig die Darstellung unseres Dichters für gewöhnlich ist im Vergleich zu der glänzenden, teilweise hochpoetischen Diktion seines lateinischen Vorbildes, das einen Anspruch auf gänzlich unberührte Selbständigkeit nicht erheben kann, da es den verschiedensten literarischen Einflüssen zugänglich gewesen ist.

Und doch hat bei aller Trockenheit dieser kristallklare, durchsichtige Stil etwas überaus Angenehmes und Wohltuendes, und wir können unserem Dichter nur dankbar sein, daß er z. B. der sonst so tief in der Poesie des Mittelalters und gerade in der französischen des 13. Jahrhunderts steckenden Neigung zur Einführung allegorischer Gestalten, „die damals als Gipfelpunkt aller Kunst bewundert wurden, während sie uns heute eher einen Abweg darzustellen scheinen“,[1]) nicht gefolgt ist. „Denn dort (d. h. in der Literatur dieser Epoche) herrscht die Allegorie unumschränkt; die didaktischen Gedichte aufzählen, die ihr angehören, das würde den Katalog der didaktischen Poesie in dieser Epoche bedeuten.“[2])

Nur einige Male läßt sich J. d'A., obwohl sein Blick sonst für solche von der großen Hauptstraße abliegende, noch so anmutige und reizvolle Punkte und Ausblicke getrübt ist, doch dazu verleiten, dem römischen Dichter auch auf seinen Seitenpfaden zu folgen. Das geschieht zwar nur höchst selten, aber unter diesen Stellen, die er, genau der Spur seines Vorgängers folgend, berührt, befindet sich eine der schönsten Stellen der ganzen Ars amatoria und die schönste sicher in seinem eigenen Gedicht, wir meinen das schon zitierte Adynaton A. am. I, 271—273, das unser Verfasser mit anerkennenswertem Geschick fast wörtlich überträgt, ohne es jedoch seines poetischen

---

[1]) Suchier, 185.

[2]) Langlois, 53: „Elle y domine absolument. Énumérer les poèmes d'enseignement, surtout religieux on moral, qui lui appartiennent, ce serait pour ainsi dire, faire le catalogue de la poésie didactique à cette époque.“ — Vergl. auch noch Suchier, 296: Die Allegorie nahm, wie in der lateinischen Literatur seit Prudentius, so auch in der französischen des 13. Jahrhunderts breiten Raum ein.

Zaubers zu entkleiden. Er tritt hier gänzlich aus seiner sonst so nüchternen Art heraus, und wir haben hier ein Abfärben des Ovidschen Geistes, das uns aufs angenehmste überrascht. Es scheint, als ob es unserem Dichter hier so gegangen wäre, wie in der bekannten Novelle Gottfried Kellers jenem mittelalterlichen Schreiber Hadlaub, dem der andauernde und innige Verkehr mit den Werken der mittelhochdeutschen Lyriker und Epiker die poetische Ader weckte.[1])

Die anderen Beispiele für die J. d'A. sonst fremde Art der Darstellung mögen in kurzer Angabe der Verszahl an der Seite der dazu gehörigen Stellen des lateinischen Textes hier folgen:

J. d'A.	9—10	vgl.	mit	A.	am.	I 3
„	318—327	„	„	„	„	I 247—252
„	1310—1313	„	„	„	„	II 123—124
„	1561—1562	„	„	„	„	II 359—360
„	1661—1666	„	„	„	„	II 655—656.[2])

Doch auch in diesen Versen ist der Umweg, den sich unser Verfasser vom Hauptthema gestattet, nur klein, und nie wagt er sich an umfangreiche Ausführungen und Ausgestaltungen des Materials. Man mag seine Darstellung deshalb langweilig und trocken, dem Original gegenüber zum mindesten unpoetisch nennen. Das ist sie allerdings in der Regel. Aber J. d'A. wollte ja auch gar kein literarisches Kunstwerk schaffen; er hat sein Gedicht nicht unter den Gesichtspunkt der poetisch-ästhetischen Wertschätzung der Mit- und Nachwelt gestellt, er hat nicht nach dem Ruhme gestrebt, in die Zahl der großen Sterne am Dichterhimmel aufgenommen zu werden, die ihren Glanz in ungeschwächter Stärke und ungetrübter Klarheit bis in unsere Zeit senden; dazu gebrach es ihm an der nötigen

[1]) Züricher Novellen (Bd. 6 seiner Werke) 1.

[2]) Die Verse 1567—1568 unseres Gedichtes können wir nicht als echt betrachten, da sie nur in der Dresdener Handschrift vorkommen. Wir möchten ihre Gültigkeit auch schon aus dem Grunde bezweifeln, weil sie bei Ovid kein Gegenstück haben und J. d'A. sonst nie Analogieen aus dem Gebiete der heidnischen Mythologie einführt, die nicht von der lateinischen Liebeskunst inspiriert sind.

Kraft. Er konnte nicht wie Ovid (I 25) von sich sagen, daß er von Phoebus Apollo die Dichterweihe empfangen und daß ihn, aus Himmelshöhen gesendet, göttliches Feuer durchglühe.[1]) Deshalb hat ihn auch die Nachwelt begraben und sein Werk fast ganz vergessen, während der Name seines Meisters über die Sterne geflogen ist, wie er am Schluß der Metamorphosen vorausgeahnt hatte und noch weiter, als die römische Macht reichte, mit Bewunderung genannt wird.

Aber eins doch hatte dieses kleine dichterische Talent vor dem Götterliebling aus Sulmo voraus, obwohl ihm kein Gott im Lorbeerkranz und mit der Lyra in der Hand in einer Vision die Anleitung dazu gegeben hatte: Eine richtige Schätzung seiner Kraft, eine klare Erkenntnis seiner poetischen Beanlagung.

Qui sibi notus erit, — — — —
Atque opus ad vires exiget omne suas (A. am. II 501—502).

Er fühlte, daß er, um das Werk Ovids in einer seinem Vermögen entsprechenden Weise nachzuerschaffen, den Schwerpunkt seiner Aufmerksamkeit auf die lehrhafte Seite des Gedichtes legen müsse, die, mit der hohen dichterischen und spezifisch epischen Begabung Ovids nicht recht vereinbar, auf die Ars amatoria insofern von ungünstigem Einfluß war, als sie von dem ihr eigentlich zukommenden Hauptplatz durch den ausgeprägt poetischen Zug des Verfassers verdrängt und auf ein bloßes Accidens zurückgeschraubt, dem Werke den zwitterhaften Stempel des Lehrepos aufdrückte, das in Wirklichkeit wegen der darin enthaltenen didaktischen Elemente weder zur eigentlichen Poesie noch wegen der dichterischen Verzierung und Verschönung zur lehrhaften Literatur im engeren Sinne gehört. Dieser innere Widerspruch, an dem schließlich jede didaktische Dichtung krankt, mußte fallen oder wenigstens auf ein Minimum beschnitten werden, sobald der Verfasser an Stelle des vornehmlich literarischen Gesichtspunktes ein im wesentlichen instruktives Interesse treten ließ. Das ist auch das Verdienst unseres Bearbeiters, das er sich erwarb, indem er

[1]) A. am. III 549—550.

Est deus in nobis et sunt commercia caeli:
Sedibus aetheriis spiritus ille venit.

die Auffassung, die Ovid und seine Zeit von dem Charakter und der Bestimmung des Lehrgedichtes hatte, für seinen Zweck umgestaltete und so die Diskrepanz zwischen dem didaktischen und dem poetischen, wie sie bei Ovid bestand, zugunsten des ersteren löste. —

Wenn wir die antike Literatur, soweit sie sich in den Dienst der exakten Wissenschaft überhaupt stellt, insonderheit die lehrhafte Poesie der Römer zur Zeit des Augustus mustern, so werden wir dort einer Auffassung von ihrem Wesen und ihrem Ziele begegnen, die sie weit von aller im weiteren Sinne didaktischen Schriftstellerei im allgemeinen, vornehmlich aber von der des Mittelalters abhebt. „Cicero berichtet uns, daß die Kyropädie im Altertum schwerlich für ein geschichtliches Werk gehalten wurde. Strabo, Quintilian und Quintus Curtius selbst sagen uns, daß man den Erzählungen der alexandrinischen Geschichtsschreiber sehr wenig Glauben schenkte."[1]) In der römischen Literatur finden wir das Gleiche. Was die Geschichtsschreibung anlangt, so machen uns die Annalen des Titus Livius mit den stilistisch hervorragenden, nach allen Seiten auf ihre Wirkung hin fein ausbalanzierten Reden ihrer Helden und den märchenhaft klingenden Berichten aus der Urgeschichte Roms eher den Eindruck von poetischen, phantasievollen und formvollendeten, auf Gemüt und ästhetischen Geschmack der Leser visierten Erzählungen als den von exakten historischen Dokumenten, die der Minierarbeit der späteren Kritik standzuhalten vermögen. Vornehmlich aber zeigt sich diese Vernachlässigung und Geringschätzung des substantiellen, rein wissenschaftlichen Gehaltes in der Auffassung, die man zur Zeit Ovids von dem Charakter und dem Zweck des Lehrgedichtes hatte. „Der Geschmack für das Lehrgedicht," sagt Ribbeck[2]), „war mit der wachsenden Verfeinerung des Lebens, der Genüsse und Liebhabereien, gestiegen. Die elegante Welt wollte nach der Kunst essen und trinken, reiten und jagen, Fische und Vögel fangen, Obst und Blumen züchten, spielen und lieben; und wollte auch diese Künste durch literarische

[1]) **Chassang**, p. 9.
[2]) **Ribbeck**, II, 262.

Darstellung anerkannt, gleichsam geadelt wissen. Statt trockener Handbücher, welche die Geheimnisse von Küche und Keller, des Sportes und des Frauengemachs lehrten, las man weniger zur Belehrung als zur Erinnerung und Unterhaltung nicht sowohl gründliche als elegante Schilderungen in Versen, welche sich dem Gedächtnis leicht einprägten und mit Beiwerk aus Sage und Dichtung anmutig verziert sein mußten. Dergleichen sogenannte Artes in Versen gab es unter anderen über Würfel-, Brett-, Ball- und Reifenspiel, über Schwimmen und über Schminke, über Gastmähler, über Herstellung von Trinkgefäßen und die dazu erforderliche Erde.“ (Trist. II 471—492.) Diese Anschauung von dem Lehrgedicht wirft auf die Zeit des Augustus in doppelter Weise ein charakteristisches Licht: Wir treffen hier auf seiten der Leser ein Verlangen nach einer schönen, glänzenden Form an, eine Sehnsucht nach einem glänzenden Äußeren, und auf seiten der Autoren, die dieser Vorliebe ihres Publikums gerecht zu werden trachten, zumal bei Ovid, dem typischsten Vertreter dieser Gattung, ein gewisses dichterisches Überkraftgefühl, das fast alle Gebiete des Lebens, mögen sie ihrer ganzen Beschaffenheit nach auch noch so sehr einer poetischen Behandlung widerstreben, in den Rahmen eines Gedichtes spannt. Eine auf den ersten Blick analog aussehende Erscheinung tritt uns im Mittelalter, besonders im 13. Jahrhundert, entgegen, das von einer Lust zu reimen und zu dichten ergriffen ist wie kein Jahrhundert zuvor. Ohne auf dem Gebiete der eigentlichen, d. h. aus dem vollen Borne göttlicher Genialität schöpfenden Poesie mit den vorhergehenden Epochen auf gleicher Stufe zu stehen, besitzt diese Zeit doch eine Vorliebe, ja eine Leidenschaft für das Verseschmieden, der alles, selbst die entlegensten und prosaischsten Gegenstände zum Opfer fallen. Die Geschichte, die Ethik, die Legende, selbst die Naturwissenschaft und die Medizin müssen sich dem fügen.[1]) In Wirklichkeit ist aber diese Erscheinung trotz aller scheinbaren Ähnlichkeit doch grundverschieden von der oben charakterisierten. Hatten wir dort von einer übermächtigen Sehnsucht des Publikums nach

[1]) S. Lecoy de la Marche, 146.

dichterisch wertvollen Abschilderungen des Lebens, nach einer poetischen Verklärung und Idealisierung des Alltäglichen, des Trivialen und Banalen, von einer mit Riesenarmen in das Leben greifenden Dichterkraft der Autoren zu sprechen, so finden wir im strengsten Gegensatz dazu im Mittelalter, zumal in dem Jahrhundert, das uns hier angeht, ein ängstliches Anklammern an die Dinge, ein Haften am Stoffe, eine Vergröberung des Begriffes der Dichtkunst, die plumpe, pedantische Formen annimmt, weil es ihr nicht, wie einst, auf ästhetische und ideale Interessen ankommt, sondern auf eine möglichst erschöpfende und rigoros genaue Darstellung ihres oft mehr als bizarren Stoffes. Also nicht die Poesie ist es, die dieses Zeitalter anzieht, sondern der Inhalt, und je reicher, je bunter und seltsamer dieser, um so beliebter auch der dichterische Rahmen. Nicht etwa ein höheres künstlerisches Interesse, ein in der Seele des Schaffenden übermächtig emporquellender Drang treibt die Autoren dazu, die abstrusesten und der poetischen Behandlung am meisten widerstrebenden Gebiete zu betreten, sondern lediglich um wissenschaftlichen Zwecken zu dienen, verfassen sie gereimte Gesundheitsrezepte und schreiben sie versifizierte Lehrbücher der Mineralogie und Zoologie. Daß sie hierbei die metrische Form anwenden, das hat mit der Dichtkunst im idealen Sinne gar nichts zu tun, sondern erklärt sich leicht aus dem historischen Entwicklungsgange, der bei den literarischen Erzeugnissen einer jeden Sprache zunächst mit den durch irgendwelche Gesetze der Prosodie gebundenen Denkmälern einsetzt. Und wenn auch später die Prosa mehr und mehr aufkommt, so ist doch zumal in der französischen Literatur des 13. Jahrhunderts die Sprachsicherheit noch nicht groß genug, um eine umfangreiche Schriftstellerei in freier, von den Gesetzen der poetischen Rhythmik nicht gestützter Rede zu erzeugen. Im Hinblick auf die didaktischen Erzeugnisse in der Zeit des Augustus, die „nicht sowohl gründliche als elegante Schilderungen in Versen“ [1]) erstrebten, ist es eine ganz entgegengesetzte Ursache, aus der diese Erscheinung emporwächst: Ein lehrhaftes, auf die Materie gerichtetes

[1]) Ribbeck, loc. cit.

Streben, ein Studium der Objekte, dem alles andere nebensächlich erscheint.

Diese, wenn ich so sagen darf, spezifisch substantielle Auffassung, die übrigens nicht ein Privileg der dichtenden Stände und der anderen literarisch interessierten Kreise, sondern Gemeingut der ganzen geistig arbeitenden Welt war, drückt sich auf den verschiedensten Gebieten des mittelalterlichen Lebens und der mittelalterlichen Literatur durch, mögen wir nun die Studienordnung der Klosterschulen, die vom Gedanken zum Wort, vom Stoff zur Form übergingen,[1]) betrachten, mögen wir die Kanzelredner heranziehen, die den Maßstab der Rhetorik nicht der äußeren Hülle entnahmen, sondern einen soliden Gedankenkern als grundlegend für die Bewertung einer guten Rede ansahen, oder mögen wir schließlich die Geschichtsschreibung ins Auge fassen, von dem frühchristlichen Annalisten Sulpicius Severus an, der eher seine Feder zerbrechen als ein Wort gegen die Wahrheit schreiben wollte, bis zu den französischen Chronisten des 13. Jahrhunderts, deren Berichte mehr durch den bunten und abenteuerlichen Inhalt als durch die Vornehmheit der Diktion fesseln; überall begegnen wir derselben Meinung von der Priorität des Stoffes über die Form. Am greifbarsten aber und für unseren Geschmack am meisten befremdend tritt sie in der Beurteilung hervor, der das Mittelalter die klassischen Schriftsteller unterwarf.

Wenn wir jetzt über den Wert eines antiken Autors ein Urteil abgeben, so haben wir dabei ganz andere Gesichtspunkte im Auge als das Mittelalter. Wir werden uns in erster Linie immer die gesamte Menschlichkeit vorführen, die ein Dichter in sich verkörpert, die Art zu fühlen und zu glauben, die Art der Entfaltung seiner gesamten Anlage, die Art der humanitas, den ganzen Menschheitstypus mit einem Wort, den er darstellt. Ferner wird uns in hervorragendem Maße der Kulturausschnitt, den der Verfasser aus dem Gesamtleben seiner Zeit bietet, beschäftigen; wir werden Parallelen zwischen unserer und der Epoche des Schriftstellers ziehen, wir werden uns die Eigentümlichkeit des antiken Lebens im Gegensatz zur Entfaltung

---

[1]) Lecoy, 110.

der Menschheit, in der wir stehen, dadurch wachrufen, daß wir sie als eine Ergänzung zu dem betrachten, was gegenwärtig Menschheit und Kultur ist. Wenn wir uns ferner nach der ästhetischen Seite hin über einen antiken Schriftsteller verbreiten, so denken wir da in erster Linie an die abgeklärte und reife Schönheit der Sprache und endlich wohl auch an den Inhalt, aber doch an diesen nur soweit, als er Vorzüge in sich birgt, die nach der Richtung der Phantasie und des Gefühls hin auf uns wirken.

Dem steht nun im schroffsten Gegensatz die engherzig-pedantische Schätzungsweise des Mittelalters gegenüber: „Man beachtete in der klassischen Literatur die geschichtlichen Tatsachen, die Sittensprüche, diejenigen besonders, die die Form eines Sprüchwortes hatten. Man suchte darin Beweise, Gedanken, um eine These zu stützen; man verlangte von ihr Belehrung vielmehr als Unterhaltung. Man erklärte Virgil im Unterricht, um von ihm die Regeln der Verslehre und der Grammatik zu lernen; aber man fühlte nicht die Feinheit der Beobachtung, die Feinheit der Gefühle, die Reinheit, die Eleganz des Stiles und die tausend Schönheiten aller Art, die das Verdienst seiner Schriften ausmachen.“ [1]) So kommt es, daß diese Eigenheit des Mittelalters, die Werke der Alten nach ihrem Nützlichkeitsgehalt, nach ihrer praktischen Verwendbarkeit zu bewerten, es dazu bringt, „die antiken Dichter wie Doktoren zu betrachten, die mit einer tiefen Wissenschaft angefüllt seien.“ [2]) Man suchte daher alles was nur irgendwie eine Verwertung auf die Verhältnisse der Gegenwart zuzulassen schien, aus diesen Schriften herauszuziehen und den Laien, den des Lateins Unkundigen, eine Essenz, einen Extrakt aus dem Ganzen zu geben. Ja man ging in diesem Streben nach handgreiflichem Gewinn, das sich mit allen möglichen Tendenzen der Zeit, mit religiösen, ethischen, politischen, wissenschaftlichen und rein technischen Interessen vermengte, so weit, daß man, gegen alle Vernunft verstoßend, Anspielungen und Hinweisungen auf die Gegenwart darin zu erblicken meinte.

---

[1]) Langlois, 171.

[2]) G. Paris, la poésie du m. â. 190.

4*

Diese Auffassung des Mittelalters nun tritt uns in dem Gedichte des J. d'A. in geläuterter, d. h. von allen sinnlosen Übertreibungen und Auswüchsen gereinigter Form entgegen. Auch er sieht, wie die meisten seiner Zeitgenossen, das Gedicht Ovids nur als ein Lehrbuch an; jeder Sinn für dessen idealen Wert, für seinen poetischen Schönheitsgehalt und seine ästhetische Bedeutung, für das spielende Hin- und Herspringen, für den dichterischen Zierat, für den buntschillernden Glanz und die rhetorische Fülle geht ihm völlig ab. Er betrachtet den didaktischen Rahmen, den Ovid nur aus poetischem Mutwillen und in bewußter Anpassung an den Zeitgeschmack um sein Werk gespannt hatte, als Selbstzweck. Er ordnet daher auch seine Übersetzung in die französische Sprache rein utilitaristischen und didaktischen Zwecken unter, d. h. er geht in seiner Art d'amors nur darauf aus, eine brauchbare Anleitung, ein trockenes Hand- und Lehrbuch der Kunst der Liebe zu liefern. Alles oder vielmehr fast alles, was Ovid an allgemeingültigen, allgemeinmenschlichen, für alle Zeiten interessanten und verwendbaren Aussprüchen und Ratschlägen bietet, wird daher von J. d'A. dankbar aufgelesen in der Absicht, einen manuel de l'amour daraus zusammenzustellen. Er verfährt mit der lateinischen Liebeskunst ungefähr so, wie in anderer Beziehung die christliche Kirche des Mittelalters, die die Prachtbauten aus der römischen Kaiserzeit als billige Steinbrüche ansah, die ohne jeden Sinn für ihren architektonischen Wert und ihre heilige Schönheit alles, was sich an brauchbarem Rohmaterial darin fand, zusammentrug, um daraus Tempel zu ihrer eigenen Herrlichkeit zu errichten. Während bei Ovid das rein didaktische Element einen verschwindend kleinen Platz einnahm, während er in erster Linie die Absicht hatte, sich in seiner Ars mit den Dichterkoryphäen seiner Zeit in eine Linie zu stellen und sich im Andenken der späteren Geschlechter einen Namen zu sichern — Quid petitur sacris, nisi tantum fama, poetis?[1]) — geht J. d'A. frei von solchen hochfliegenden Plänen nur darauf aus, ein Lehrgedicht im engeren Sinne des Wortes, d. h. mit ausgeprägt didaktischem Charakter zu liefern. Frei von jedem

[1]) A. am. III, 403.

idealen Streben, ist er nur Nützlichkeitsmensch in der Poesie; er will nicht „unterhalten“ [1]) oder gar zur Bewunderung hinreißen, sondern unterrichten. Er tritt uns nicht entgegen mit dem Myrtenkranz auf dem Haupt und die Lyra des in ekstatischer Begeisterung schwärmenden Poeten in der Hand, sondern mit der virga des Schulmeisters und der gestrengen Amtsmiene des gewiegten Pädagogen. So kommt es auch, daß wegen der daraus resultierenden Einschränkung des poetischen Momentes der Abstand der dichterischen Begabung des J. d'A. von Ovids unvergleichlichem Talente um so klarer sichtbar wird.

Dieser spezifisch didaktische Charakter nun ist der Grundzug des ganzen Gedichtes, neben dem alles andere mehr oder weniger zurücktritt. Er gibt sich zunächst in dem trockenen, nüchternen und sachlichen, ich möchte beinahe sagen, rauhen Tone kund, in dem der Dichter seine Lehren vor die Leser hinstellt. Seine Perioden sind kurz und deutlich; er stellt sie fast ausschließlich unverbunden nebeneinander, wodurch der Charakter der nüchternen Lehrhaftigkeit noch mehr zu Tage tritt. In jeden Satz fast klingt zudem ein Imperativ oder das ebenso gestrenge „tu dois“ hinein, das nur zuweilen gemildert erscheint in der zweiten Person des Futurs oder des Präsens. So nimmt schon das Äußere unseres Gedichtes diesen prägnanten, präzisen Ausdruck an, der uns anmutet wie Kommandoton und Peitschenknall.

Wenn wir uns in das Innere des Werkes begeben und den Spuren nachgehen, die die didaktisch utilitaristische Behandlung des Themas in der Anlage und dem Aufbau des Ganzen hinterlassen hat, so wird uns da, das können wir ohne weiteres von vornherein annehmen, derselbe phantasielose und nüchterne Geist daraus entgegentreten. Denn nach dem Ausspruch Friedrich Theodor Vischers [2]) gehört zu den Merkmalen der didaktischen Dichtung im engeren Sinne nicht nur „der ausgesprochene Lehrzweck“, d. h. auf J. d'A. angewandt, der äußere imperatorische habitus, sondern auch „die innere gegenständliche Ordnung, die logische Ordnung und die aus-

[1]) Ribbeck, loc. cit.
[2]) Ästhetik III 1471.

gedehnte Durchführung", d. h. der Verfasser eines Lehrgedichtes darf nicht in willkürlicher und regelloser, lediglich den Inspirationen des Augenblicks folgender Weise sein Material vor dem Leser aufschichten, sondern er muß nach rein logischen Gesichtspunkten verfahren, die einzelnen Bestandteile wie Perlen an einer Schnur aneinanderreihen, sodaß nirgends eine Lücke, eine plötzliche Unterbrechung, aber auch nirgends eine Wiederholung von etwas bereits Dagewesenen eintreten kann. Diese Theorie, die Fr. Theodor Vischer nicht etwa als eine neue Forderung aufgestellt, sondern die er aus dem Verfahren der Gattung erschlossen hat, findet, wie gesagt, bei J. d'A. eine radikale Durchführung. Damit stellt er sich in einen direkten Gegensatz zu der mehr intuitiven, dichterisch phantasievollen und schwungreichen Art Ovids. In den allergröbsten Umrissen folgt er zwar den Angaben seines Originals, ja er übersetzt, wie wir bereits gesehen haben, dessen Weisungen, in die die Disposition des ersten Hauptteiles zusammengedrängt ist, ziemlich getreu:

En trois conmandemens t'ai mis
trestout l'art et compris:
c'est querre dame et puis proier
et s'amor garder sans trecier. (v. 55—58.)

Vergl. mit A. am. I 35—38:

Principio, quod amare velis, reperire labora,
Qui nova nunc primum miles in arma venis!
Proximus huic labor est placitam exorare puellam;
Tertius, ut longo tempore duret amor.

Aber das Verfahren, nach dem er diesen Platz, dessen Hauptlinien er sich hat abstecken lassen, bebaut, ist ein durchaus selbständiges zu nennen. An die Stelle der Ovidschen Beweglichkeit des Geistes und des genial launenhaften Spieles mit dem Stoff tritt das streng logische Schema des trockenen Lehrvortrags. Dies scheint um so eher begreiflich, wenn man bedenkt, daß infolge der geringen poetischen Kraft und der knappen Ausdrucksweise unseres Autors all der glänzende Flitter fortgefallen war, mit dem Ovid die teilweise recht mangelhafte Gedankenfolge seiner Ars zu verbergen suchte, und der römische Dichter zudem eine ausgesprochene Ab-

neigung gegen eine rein begriffliche und sachliche, von den Gesetzen der Vernunft mehr als von der poetischen Einbildungskraft beeinflußte Darstellung hatte. Von ihm wissen wir, daß ihm schon von früh an, in den Rhetorenschulen, die scharfe logische Anordnung widerstrebte und daß er lieber den geistreichen und tändelnden Einfällen und Launen seiner Muse nachgab. „Der Erörterung eines fingierten Rechtfalles, der controversia, ging er möglichst aus dem Wege, es störte ihn die dadurch notwendig gewordene strenge Anordnung der Gedanken; seine Stärke lag in der suasoria, wo allgemeine Gesichtspunkte vorherrschend waren und der Verfasser seiner Phantasie die Zügel schießen lassen konnte“.[1]) Dieser ausgesprochen impulsive Zug im Wesen Ovids, der in seiner Liebeskunst bis zur charakterlosen Nachgiebigkeit gegen die neckischen Einflüsterungen seiner kapriziösen Muse gesteigert ist, hat nun, wie gesagt, im Gedichte des J. d'A. einem ganz anderen Verfahren Platz gemacht. Wir finden hier die deutlichen Anzeichen einer hervorragend didaktischen Beanlagung, die verbunden mit einem praktischen, die Dinge in ihrer nüchternen Realität erfassenden Verstande und einem tüchtigen organisatorischen Talente in der Struktur des lateinischen Werkes Verschiebungen, Streichungen und Vermehrungen, kurzum Veränderungen der verschiedensten Art vornimmt, die wir, was Einheit und Zusammenhang des Ganzen anlangt, als sehr geschickt bezeichnen müssen.

So sind auf das Bestreben unseres Dichters nach logischer und systematischer Anordnung zunächst die verschiedenen Umstellungen zurückzuführen, die er sich in der ihm von seiner Vorlage gebotenen Reihenfolge der Anweisungen erlaubt. So bringt er den ganzen Passus über das Verhalten beim Mahle, der sich bei Ovid I 565ff., also im zweiten Teile des ersten Hauptabschnittes findet, bereits in Vers 196; mit gutem Rechte, denn er kennzeichnet hier eine besonders häufige und tückische Gelegenheit sich zu verlieben; schon die Eingangsverse dieser Stelle verweisen die ganzen Erörterungen in den ersten Teil:

---

[1]) **Schanz**, 127.

Molt souvent avient, c'au mangier
trueve on amors et sans dangier,
car les viandes et le vin
— si com ie pens et devin —
font sovent la gent embraser,
d'amors esprendre et aluminer. (v. 196—201)

Insonderheit aber erscheint die unmittelbar darauf folgende Ermahnung, hierbei dem Weine nicht zu sehr zuzusprechen, hier in besserem Zusammenhang und mit triftigerer Begründung als bei Ovid. Wenn J. d'A. sagt:

Se tu veus bien mon consel croire,
la dois tu peu mangier et boire,
que tu soies bien en ton sens
en fais en dis et en talens (v. 202—205),

so schließen sich einmal diese Verse lückenlos an die vorhergehenden an, andererseits sind sie noch gut motiviert durch die folgende Beobachtung, daß das Herz, das sich von dauernder Liebe ergriffen glaubt, tatsächlich nur momentan vom Weine erhitzt ist und infolgedessen schon am nächsten Tage erkaltet. Der Dichter warnt also seinen Schüler davor, sich unnötig in Liebesnot zu stürzen. Die entsprechende Stelle bei Ovid

Certa tibi a nobis dabitur mensura bibendi:
Officium praestent mensque pedesque suum (A. am. I 589—590),

die sich an den bereits Verliebten wendet, läßt nicht nur jedes Band mit dem Vorhergehenden vermissen — es war die Rede vom Verhalten des Liebhabers dem Manne seiner Dame gegenüber — sondern erscheint mir auch durch die folgenden Verse lange nicht so treffend motiviert. Denn die sich daran anschließende Warnung vor Streit beim Mahle, gehört mit dem unmittelbar hiernach angeführten Beispiel des Eurytion zusammen und bildet mit ihm ein Stück für sich, sodaß die oben zitierten Verse nach beiden Seiten hin in der Luft schweben; erst J. d'A. hat ihnen den logischen Zusammenschluß mit ihrer Umgebung verliehen.

Dieselbe streng logische, stets auf innere Begründung und lückenlosen Zusammenhang ausgehende Art unseres Dichters zeigt sich noch besser bei Nebeneinanderstellung der folgenden

Stellen: A. am. I 755—756, also am Schluß des zweiten Kapitels seines ersten Teiles sagt Ovid:

> Finiturus eram; sed sunt diversa puellis
> Pectora: mille animos excipe mille modis!

Wie schon die beiden ersten Worte zeigen, tritt hier der Dichter von seiner anfänglich gefaßten Absicht, den zweiten Abschnitt zu schließen, zurück; denn plötzlich fällt ihm ein, daß er einen wertvollen und unentbehrlichen Ratschlag vergessen hat, den er nun noch schnell einfügt. Wie jeder leicht sieht, fehlt dabei nicht nur jedes innere Band, das diese Ermahnung an die unmittelbar vorausgehenden knüpft, sondern auch der einfachste äußere Übergang, und der ganze recht unharmonisch nachklappende Passus macht daher den Eindruck, als ob er erst nach Vollendung des Ganzen nur flüchtig von außen aufgeklebt wäre. J. d'A. stellt dieselben Verse in fast wörtlicher Übertragung an den Eingang seines zweiten Unterteiles, weil eben wegen der verschiedenen Sinnesart der Frauen der Schüler einen Führer und Ratgeber in der Liebe um so mehr nötig habe:

> Ici mestier de consel as,
> qu'elles sunt de mainte maniere,
> porcou dois cangier ta proiere. (v. 337—339.)

Der Dichter gibt durch diese Verse die logische Begründung für den ganzen folgenden Teil, er verleiht ihm dadurch sozusagen erst die Existenzberechtigung, wie er es ähnlich zu Beginn für das gesamte Werk getan hatte mit den Worten:

> c'au conquerre convient grant sens,
> art et engin et grant porpens,
> ke si que les nes sunt menees
> par mer par art et compassees. (v. 6—9.)

Dasselbe lehrt uns ein Vergleich der Verse 1096—1100 mit den korrespondierenden bei Ovid. Bei J. d'A. heißt es:

> et fai, que te voie plourer
> tenrement et fort soupirer:
> teux cozes molt bien la feront
> amolir et l'esmoureront
> a cou qu'elle ait merci de toi.

Ein Blick in die Umgebung zeigt uns, daß sich diese Stelle sehr gut an die vorangehende Empfehlung anschließt, die Hand der Dame mit dem Ausdruck aufrichtiger Verehrung zu ergreifen; ja sie paßt so gut mit den von Ovids Einfluß unberührt gebliebenen Versen 1093—1095 zusammen, daß man sie nur schwer davon trennen kann und daß der unbefangene Leser sie im Verein mit diesen als ein in sich abgeschlossenes Stück empfindet, bei dem er eine teilweise Anpassung an ein lateinisches Muster nicht annehmen würde. In der den zitierten Versen entsprechenden Stelle der Ars amatoria

Et lacrimae prosunt; lacrimis adamanta movebis.
Fac madidas videat, si potes, illa genas (A. am. I 659—660)

vermissen wir dagegen jeden logischen Anschluß an das Vorausgehende. Ferner fügen sich die Verse

Mais le proumetre te conmant:
proumet assez et ricemant,
que cil est fols qui par proumetre
laisse se besoigne a cief metre (v. 1130—1133)

glatt und mühelos an das unmittelbar vorher Gesagte an, gleichviel, ob man v. 1122—1129 nach den Pariser Handschriften unseres Gedichtes und der von Chambéry streicht, oder ob man sie nach dem Dresdener Texte in Übereinstimmung mit Körting stehen läßt. Dasselbe kann man dagegen von dem Ovidschen Hexameter

Promittas facito: quid enim promittere laedit? (A. am. I 443.)

ebensowenig sagen wie von dem der französischen Stelle gleichfalls parallel laufenden

Nec timide promitte, trahunt promissa puellas (I 631).

Endlich seien noch als letztes Beispiel die Verse 1995–2002 angeführt:

S'il estoit tous faus et faintis,
si devenroit il fins amis
par ton sens et ton biel afaire,
se tu sagement le ses traire,
que mains hom souvent sens cuer proie
qui puis tout son cuer i emploie,
si k'il n'en puet iamais tourner,
tant de bien i puet il trouver;

unmittelbar vorher erteilte der Dichter den Damen den Rat, im Verkehr mit den Herren freundlich und entgegenkommend zu sein,

car nulle coze tant n'afolle
cuer d'ôme que douce parolle (v. 1993--1994).

Man sieht, der Übergang zu den von Ovid entlehnten Versen vollzieht sich leicht und selbstverständlich. Nicht so in der lateinischen Liebeskunst, wo das Distichon

Saepe tamen vere coepit simulator amare:
Saepe, quod incipiens finxerat esse, fuit (A. am. 615—616)

gänzlich in der Luft schwebt, denn unmittelbar vorher ist die Rede von der leichtgläubigen Eitelkeit der Frauen, und hinterher folgt von Vers 619 an die Aufforderung, sich durch Schmeicheleien einen Weg zum Herzen der Geliebten zu bahnen. Ja ihrem ganzen Charakter nach paßt diese Bemerkung überhaupt gar nicht in den Zusammenhang des ersten Hauptteiles, der den Männern raten will, wie sie sich die Liebe der Frauen erwerben und erhalten können. Mit den zitierten Versen sagt Ovid nichts, was für einen bei ihm Rat suchenden Venusjünger Bedeutung haben könnte; ja die unmittelbar darauf erteilte Mahnung

Quo magis o! faciles insitantibus este, puellae.
Fiet amor verus, qui modo fictus erat (A. am. I 617—618)

läßt schon äußerlich in der Anrede an die Damen deutlich erkennen, daß dieser ganze Passus nur Sinn hat, wenn man sich ihn an die Frauen gerichtet denkt. Danken wir daher J. d'A. dafür, daß er ihn auch wirklich in der oben angegebenen Fassung dem zweiten Hauptteil seines Gedichtes einverleibt und damit schon in einen Zusammenhang gestellt hat, in dem er aus inneren Gründen allein denkbar ist.

Überblicken wir kurz zusammenfassend noch einmal die Reihe der angeführten Parallelstellen, so sehen wir im Kerne selbst bei J. d'A. überall eine enge Anlehnung an sein Vorbild, d. h. der Rat, der sich bei Ovid findet, wird von ihm in sein Gedicht herübergenommen, weil er einen für alle Zeiten und Völker gültigen Inhalt, einen sentenziösen, gnomischen Wert enthält; aber die Einfassung, die ihm unser Dichter gibt, ist durchaus selbständig und besser als im Urtext. Er nimmt in dem Streben nach innerem Zusammenhang und logischer Begründung Änderungen in der Reihenfolge der Aussprüche vor, die wir, so nötig sie auch sind, in der lateinischen Liebeskunst vermissen.

Gerade in dieser Beziehung, in der trotz aller sonstigen Betonung des Stofflichen freien Stellung zu dem von Ovid übernommenen Rohmaterial, zeichnet sich J. d'A. in vorteilhaftester Weise vor seinen zeitgenössischen Mitbearbeitern der A. am., insonderheit vor maître Élie aus. Kühne hat durchaus unrecht, wenn er behauptet, daß es diesem gelungen wäre, „einen in seiner eigenartigen Bearbeitung fremden und unverdaulichen Stoff zu meistern.[1]) Ganz im Gegenteil; können wir von J. d'A. sagen, daß er sich nie vom Stoff erdrücken und die Klarheit des Blickes trüben läßt, sondern daß er vielmehr die bei seiner Vorlage getrennten Stellen, wenn sie zusammengehörten, durch ein geistiges Band aneinanderknüpfte und alle Unebenheiten der Darstellung beseitigte, so müssen wir dagegen von maître Élie feststellen, daß er das, was an logischem Zusammenhang bei Ovid vorhanden war, mitunter auf die unglaublichste Art und unter den gröbsten Verstößen gegen jedes gesunde Denken zerstört. So hatte Ovid A. am. I 81—88 in seiner echt epischen, umschreibenden und schildernden Art ausdrücken wollen, daß selbst der Rechtserfahrene auf dem Forum von der Liebe berückt würde. É. verstand natürlich nicht die Ortsbeschreibung und bringt nun in den Versen 157—166 eine Übersetzung der lateinischen Stelle, aber in einem Zusammenhang, in den sie unmöglich hineinpaßt.[2]). Noch plumper aber sind solche Mißgriffe wie der folgende: Ovid ermahnt A. am. I 399—404 in seiner bekannten parallelisierenden Weise den Venusjünger, für sein Liebeswerben den günstigen Augenblick abzuwarten:

Tempora qui solis operosa colentibus arva,
  Fallitur, et nautis adspicienda putat;
Nec semper credenda Ceres fallacibus arvis,
  Nec semper viridi concava puppis aquae,
Nec teneras semper tutum captare puellas:
  Saepe dato melius tempore fiet idem.

---

[1]) p. 30.

[2]) Was Kühne in seiner Abhandlung S. 6, Anm. 2 zur Rechtfertigung des Dichters sagt, kann doch nur als ein sehr schwächliches Plaidoyer gelten und ist wohl vom Verfasser auch nicht ernst gemeint.

Er bringt diesen Abschnitt im Anschluß an die unmittelbar vorausgehende Erörterung über das Verhalten des Liebhabers zur Kammerfrau seiner Herrin; er setzt aber diese vorangegangene Auslassung als abgeschlossen voraus, macht also gleichsam ein Trennungszeichen zwischen ihr und dem folgenden Passus. É. betrachtet aber beide Stellen als zusammengehörig und bringt nun durch Ineinanderflechten und gegenseitiges Verketten derselben einen Sinn zustande, aus dem wohl schwerlich jemand klug werden kann. Kühne[1]) analysiert die ganzen Verse folgendermaßen: „Wenn du aber einmal den Versuch gemacht hast, so mußt du auch das Ziel erreichen. Die Kammerfrau kann dir dann auch nützen, indem sie dir sagt, ob ihre Herrin zu denen gehört, welche wissen, daß nicht jeder Zeitpunkt für die Liebe geschaffen ist, so wenig wie der Schiffer zu jeder Zeit das Meer durchfahren, der Bauer zu jeder Zeit säen kann“.[2])

Es kann nun unmöglich unsere Aufgabe sein, alle Sinnwidrigkeiten in É.'s Text aufzuzählen. Wir geben schließlich nur noch den gewaltigsten Schnitzer, der in einer ganz ungeheuerlichen Art jedes logische Empfinden verletzt. Es sind die Verse 1110—1117, die Kühne folgendermaßen analysiert: „Wenn das Wetter sich im August ändert, wenn die Trauben und der Most reift, wenn der Sommer zu Ende geht und die Luft beständig wechselt, so darf dich das in deinem Liebesdienst nicht hindern.[3]) Diese Stelle ist nicht nur, wie Kühne sagt, „aus dem Zusammenhang bei Ovid gerissen“, sondern ein sklavischer und farbloser Abklatsch der hochpoetischen Verse A. am. II 315—318 und eine unglaubliche Verballhornung ihres ursprünglichen Sinnes.

Doch auch die Clef d'amors hält sich nicht frei von solchen logischen Verstößen, wenn sie hier vielleicht auch

---

[1]) S. 8.

[2]) Es verdient wohl angemerkt zu werden, daß Kühne in unbegreiflich optimistischer Voreingenommenheit für den Autor diese Stelle nicht gerügt hat. Oder sollten ihm die entsprechenden Verse bei Ovid unbekannt gewesen sein?

[3]) S. 14.

nicht so überaus plump und offensichtig sind, sondern versteckter liegen und erst bei einer eingehenden Betrachtung zu Tage gefördert werden können. Doutrepont sagt von dem unbekannten Verfasser: „Tatsächlich läuft es ihm mit unter, daß er in einem Kapitel zwei Gedanken zusammenstellt, die streng logisch genommen, nicht zusammengehören, und der Gedanke erscheint verstümmelt oder an der unrichtigen Stelle“.[1])

Solche Mißgriffe, wie wir sie in der Clef d'amors und in wesentlich verstärktem Maße bei maître Élie finden, sind bei J. d'A. ganz ausgeschlossen, eben weil er in dem Streben nach einer dem didaktischen Charakter seines Gedichtes Rechnung tragenden Darstellung darauf bedacht ist, nicht nur selbst jede Sinnwidrigkeit zu vermeiden, sondern auch alles, was an Unebenheiten bei Ovid vorhanden ist, auszuglätten. Ich kann daher Kühne durchaus nicht zustimmen, wenn er über dieses streng didaktische Verfahren unseres Dichters geringschätzig und abfällig urteilt. Er hat vom rein ästhetischen Standpunkte aus vielleicht recht, wenn er dagegen Ovids ausgelassene, geistsprühende und kraftgenialische Art hält; aber er hat ganz und gar unrecht, wenn er auf Élie als Parallele hinweist. Denn diesem ist es weder gelungen, das glänzende Spiel mit dem Stoff, dieses „Gemisch von Studium und momentaner Laune,“ wie Bernhardy es nennt,[2]) nachzuahmen, noch zeigt er die korrekte, nach den Vorschriften des kühl abwägenden Verstandes arbeitende Darstellung seines Zeitgenossen.

Doch diese Parallele mit den anderen Übersetzern nur nebenbei. Es sollte diese Abschweifung zeigen, daß das Verfahren unseres Dichters, die ursprüngliche Anordnung des Stoffes in vernunftgemäßer Weise zu verändern, trotz aller dagegen angebrachten Kritteleien um so mehr anzuerkennen ist, als es in einer Zeit geschah, wo zumal in den Übertragungen der klassischen Autoren logische Klarheit und Widerspruchslosigkeit durchaus nicht zum Gemeingut der Literatur gehörten.

---

[1]) Doutrepont, p. XIV: En effet il lui arrive de réunir dans un même chapitre deux idées qui ne paraissent pas s'enchaîner logiquement; et la pensée semble tronquée ou déplacé.

[2]) Seite 541 seines Grundrisses.

Einen weiteren, ebenfalls aus diesem Streben nach logisch-didaktischer Behandlung des Themas hervorgehenden Vorzug unseres Gedichtes sehe ich darin, daß J. d'A. darauf verzichtet, die ganze Fülle der Ovidschen Ratschläge, diese „nahezu vollständige Sammlung erotischer Gemeinplätze, diese Enzyklopädie oder Palästra des Amor" in ihrer das Auge des Schülers verwirrenden Gesamtheit zu wiederholen. In der richtigen Erkenntnis, daß es für einen hilfsbedürftigen Venusjünger unmöglich ist, diesen ganzen Stoff zu bewältigen und zu behalten, und mit einem ziemlich sicheren Unterscheidungsvermögen zwischen wirklich Wertvollem und rein Ephemärem nimmt er daher Streichungen vor, die der Erfassung des gesamten Inhaltes durch den Leser nur zugute kommen. Man mag über Richtigkeit und Zweckmäßigkeit der Auswahl im einzelnen mitunter anderer Ansicht sein können als unser Autor, das Lob wird man ihm doch nicht vorenthalten dürfen, daß die allgemeine Tendenz, die sich darin zu erkennen gibt, das Streben nach einer bequemen Kodifikation des Stoffes, und in Verbindung damit nach einer Entlastung des Gedächtnisses seiner Schüler, vom didaktischen Standpunkte aus uneingeschränkte Anerkennung verdient.

Dies wird auch ohne weiteres zugegeben werden, wenn man zunächst das konsequente Vermeiden aller Wiederholungen betrachtet, die Ovid im dritten Buch seiner Liebeskunst von den bereits im ersten und zweiten erteilten Ratschlägen bringt. Ovid liebt es, aus Freude am bunten Farbenspiel ein Thema in mannigfacher Variation zu erörtern, einen Gegenstand bald in dieser, bald in jener Beleuchtung vor den Leser hinzustellen und so, was er den Männern gesagt, nun auch vom umgekehrten Standpunkt aus den Frauen zukommen zu lassen. Das ist zwar für den nach ästhetischen Werten verlangenden Hörer ein höchst reizvolles und pikantes Spiel, aber doch auch nur ein Spiel und im Grunde überflüssig, ja vom Standpunkt der Einheit aus sogar tadelnswert, zumal doch das Hauptgewicht einer jeden Liebeskunst, aus welchen Gesichtspunkten sie auch unternommen werden mag, auf dem ersten Hauptteil, der Belehrung und Unterweisung der Männer liegen und der

an die Frauen gerichtete daneben zurücktreten muß. Das empfand J. d'A. auch sehr wohl; er verweist daher seine Leserin zur Vervollständigung des ihr zugedachten Kompendiums auf die den Jünglingen erteilten Ratschläge, die mit leichter Abänderung auch eine Anwendung auf sie selbst zuließen:

car, se deus fois le racontoie,
ou (lies:) mon[1]) livre point n'amenderoie,
c'on ne doit. II. fois mettre en conte
une cose, car c'estroit honte;
as homes mainte cose ai[2]) dite
c'a vous ne doit iestre redite (v. 1949—1954).

Dadurch sind natürlich alle Wiederholungen des bereits den Jünglingen Gesagten überflüssig geworden, und das ganze Gedicht, als Einheit betrachtet, gewinnt dadurch wesentlich an System, wenn auch der zweite Hauptabschnitt infolge davon eine gewisse Dürftigkeit aufweist. Die betreffenden Doppelstellen Ovids, die bei J. d'A. nur einmal und zwar im ersten Teil seines Werkes Berücksichtigung gefunden haben, mögen hier mit den entsprechenden französischen Versen in paralleler Aufstellung folgen:

A. am.	I 595	und	III 311—328	vgl. mit J. d'A.	109—110
„	II 203—208	„	III 353—360	„ „ „	1479—1481
„	II 145—160	„	III 499—524	„ „ „	1316—1337
„	II 169—172	„	III 569—570	„ „ „	1344—1347
„	II 435—436	„	III 591—596	„ „ „	1577—1578
„	II 739—759	„	III 659—662	„ „ „	302—305
„	II 447—454	„	III 677—678	„ „ „	1581—1583
„	I 249—250	„	III 753—754	„ „ „	328—329
„	I 589—590	„	III 763—764	„ „ „	202—205
„	II 311—314	„	III 801	„ „ „	1534—1536.

Ferner führt uns J. d'A. nur einmal die Gelegenheiten zur Anknüpfung von Bekanntschaften an, während Ovid die

[1]) Wir wählen diese Lesart in Übereinstimmung mit Reinsch, weil Körtings Text gänzlich unhaltbar ist.

[2]) Ebenso sinnlos ist das von Körting hier gesetzte a; wir haben es daher in das einzig denkbare ai umgeändert, trotzdem, wenigstens nach den Angaben Brakelmanns und Reinschs, die Pariser Handschriften an sich nicht dazu berechtigen würden, denn sie lassen diesen Vers aus.

Verse A. am. I 67—170 mit Veränderung und summarischer Zusammenfassung A. am. III 387—396 wiederkehren läßt, der noch viel zahlreicheren Ovidschen Wiederholungen nicht zu gedenken, die J. d'A. überhaupt nicht, weder in der Fassung des ersten, resp. des zweiten Buches, noch in der des letzten berücksichtigt hat. —

Allein unser Verfasser erzählt nicht nur nie zweimal etwas ähnliches, er läßt manches auch ganz aus. Für die meisten dieser Auslassungen können wir — abgesehen von der bereits gegebenen Erklärung — Gründe vermuten, welche, wie wir später sehen werden, den Inhalt betreffen. Für einige kann ich jedoch keinen anderen ausfindig machen als das Streben, durch eine allzu starke Häufung des Stoffes im einzelnen dem Leser nicht die Übersicht über das Ganze zu rauben. In erster Linie sind es allerdings minder wichtige Weisungen und Aussprüche, deren Fehlen wir nicht sonderlich bedauern werden. So vermissen wir den Rat Ovids, der Frau kühle Luft zuzufächeln, nicht allzu sehr.

Profuit et tenui vento movisse tabellam. (A. am. I 161.)

Ferner empfinden wir auch den Verlust des Rates nicht schmerzlich, am Geburtstage der Herrin die Liebesbemühungen einzustellen,

Magna superstitio tibi sit natalis amicae,
Quaque aliquid dandumst, illa sit atra dies; (A. am. I 417—418)

fällt doch schließlich diese besondere Ermahnung mit der allgemeineren zusammen, zunächst ohne Zuhilfenahme von Geschenken nach der höchsten Gunstgewährung zu streben.

Auch die Stelle, die dem Liebhaber empfiehlt, seine ganzen Absichten, mögen sie auch noch so sehr aus seiner eigenen Initiative stammen, als von der Herrin eingegeben und ihre Ausführung als die Befriedigung ihrer Wünsche hinzustellen und von ihr erbitten zu lassen,

At quod eris per te facturus et utile credis,
Id tua te facito semper amica roget! (A. am. II 287—288)

ist nicht allzu schwer zu entbehren.

Weiterhin ist der ganze Passus A. am. II 315—336, der den Fall setzt, daß die Geliebte erkrankt und das Verhalten

des Liebenden zu der Patientin erörtert, fortgefallen. Wir bedauern auch dies nicht sonderlich; denn einzelne Züge, die sich hier finden, haben wir schon in anderer Umgebung kennen gelernt, so v. 325 Et videat flentem und 327 Multa vove, sed cuncta palam; und außerdem läuft doch überhaupt das Ganze nur auf die Lehre hinaus, die ganze Kraft in den Dienst der Herrin zu stellen und ihr „den Beweis willkommener Sorge," die gratae vestigia curae zu erbringen. Das aber hatte der Dichter schon in anderer Fassung gesagt; es war also eine Wiederholung nicht unumgänglich notwendig.

Ebensowenig vermissen wir die langatmigen Erörterungen über die Behandlung des Haares (A. am. III 133—168). J. d'A. hätte mit ihrer Übersetzung nichts anderes sagen können, als die Verse 2247—2250 bereits enthielten:

Tous iors soies bien atornee
plaisanment et bien acesmee,
quant la feme est bien atiree,
elle en est plus tost covoitie.

Ähnliches läßt sich auch von den A. am. III 755—760 gegebenen Anweisungen über anmutiges und schickliches Essen sagen. Auch diese Verse sind trotz ihrer reizenden Schalkhaftigkeit sehr wohl entbehrlich.

Anders steht es dagegen mit den folgenden Beispielen. Es ist nicht zu leugnen, daß J. d'A. in dem vom didaktischen Standpunkte aus im allgemeinen durchaus zu billigenden Streben, sein Werk von der Überfülle zu entlasten, die den Leser der lateinischen Liebeskunst so leicht ermüdet und verwirrt, mitunter doch recht weit geht und daß ihm bei der Arbeit, den überkommenen Stoff zu sichten, mancher echte Stein entschlüpft ist. So bedauern wir sehr das Fehlen der Verse A. am. I 571—572:

Blanditiasque leves tenui perscribere vino,
Ut dominam in mensa se legat illa tuum usw.

Zumal wenn wir bedenken, daß auch Goethe diese Stelle in allerdings erheblich veränderter Fassung in die römischen Elegien übernommen hat[1]) so gestehen wir, wir hätten von

[1]) Röm. Elegien XV, 15—18.

diesen wundervollen Versen Ovids neben der modernen auch gern eine mittelalterliche Prägung gehabt.

Noch mehr aber vermissen wir die uns so modern berührende Mahnung, die Damen nicht nach ihrem Alter zu fragen:

Nec quotus annus eat, nec quo sit nata require
 Consule, quae rigidus munera censor habet,
Praecipue si flore caret, meliusque peractum
 Tempus, et albentes iam legit illa comas. (II 663—666).

Desgleichen hätten wir gern eine Reproduktion der bei Ovid so reizenden Stelle gehabt, die den Mädchen Anweisungen über anmutiges und reizvolles Lachen gibt (A. am. III 279—290). Ferner bedauern wir das gänzliche Fehlen der an interessanten Zügen so reichen Erörterung über das Briefeschreiben (A. am. III 473—498) ebensosehr wie schließlich das der verschiedenen Möglichkeiten den Wächter zu hintergehen (A. am. 611—658).

Im allgemeinen aber können wir unserem Dichter nur dankbar sein, daß er sich wie in vielen Punkten so auch hier von seinem Original losgelöst, ja daß er es der Übersichtlichkeit und Klarheit halber mitunter ganz aufgegeben hat. Denn verhehlen wir es uns nicht: nötig waren sämtliche Anweisungen, die wir bei ihm nicht wiederfinden, auch die, deren Fehler wir bedauerten, nicht; wir hätten sie aus ästhetischem Interesse gern bei ihm gesehen, aber eine Lücke entsteht durch ihren Fortfall keineswegs. Überhaupt hat J. d'A. nie einen Zug des Originals übergangen, der für die Belehrung seiner Schüler auch nur von einiger Bedeutung sein konnte. Ja, wo ihm diese oder jene Anweisung, die im Urtext nicht besonders hervorgehoben ist, wichtig erscheint, da legt er einen festen Akzent darauf und verweilt mit besonderer Liebe und Ausführlichkeit bei ihrer Erörterung. So haben wir es uns zu erklären, daß J. d'A., während er in den meisten Fällen seine ausgeprägt didaktische Tendenz darin zu erkennen gibt, daß er durch all die glänzende Hülle der Ovidschen Dichtung hindurch direkt auf den Kern der Sache geht, er doch auch an manchen Punkten in derselben Absicht zu belehren und zu verdeutlichen die Neigung zeigt, kurze Angaben und Hinweise Ovids ausführlich zu umschreiben und zu erläutern. So hat er die zwei lateinischen Distichen

Mens erit apta capi tum, cum laetissima rerum
Ut seges in pingui luxuriabit humo;
Pectora dum gaudent nec sunt adstricta dolore,
Ipsa patent: blanda tum subit arte Venus (A. am. I 359—362),

die in einer bei ihrem Verfasser sonst ungewöhnlichen Kürze und Bündigkeit den Liebhaber ermahnen, sein galantes Werben bei der Herrin zu beginnen, wenn diese in froher Laune ist, in den Versen 426—455 zu einer eingehenden Analyse der menschlichen Stimmungen und Gefühle beim Erwachen der erotischen Neigung aufgeweitet; er legt da unter einem reichen Aufwand von Worten die innigen Wechselbeziehungen und das gegenseitige Ineinandergreifen von Liebe und Freude dar und liefert ein weitzügig angelegtes Seelengemälde, einen umfangreichen — wenn auch nicht gerade neuen — Beitrag zur Kenntnis des menschlichen Herzens.

Ähnlich verfährt er beim Auseinanderziehen und Ausgestalten von noch verschiedenen Ovidschen Angaben, die wir neben ihren französischen Erweiterungen in paralleler Aufzählung hier folgen lassen:

J. d'A.	34–42, 47–50	vergl.	mit	A. am.	II 13—14
„	155—158	„	„	„	I 146
„	280—305	„	„	„	I 741—742
„	426—455	„	„	„	I 359—362
„	1199—1254	„	„	„	I 663—678
„	1318—1343	„	„	„	II 145—146, 151—160
„	1344—1364	„	„	„	II 169—170
„	1467—1478	„	„	„	II 177—178
„	1669—1688	„	„	„	II 703—708
„	2049—2073	„	„	„	II 580—588
„	2245—2260	„	„	„	II 101—106

An einigen anderen Stellen betreffen diese Amplifikationen einen Inhalt, der des Dichters persönliches Eigentum und nicht bei Ovid nachzuweisen ist. So in den Versen: 1042—1055, 1174–1191, 1262–1289, 1365–1428, 1719–1730, 1739–1798, 2129—2190.

Schließlich sei noch als letztes Symptom des streng didaktischen Zuges an unserem Gedicht, die der letzterwähnten direkt entgegengesetzte Erscheinung genannt, daß nämlich der

Verfasser es mitunter im Interesse einer genauen Belehrung seiner Leser für nötig hält einen Zug einzufügen, der aus seiner eigenen Erfindung stammt und im Original kein Gegenbild aufweist. So gibt er in den Versen 161—172 dem Liebhaber den Rat, der Dame offen seine Meinung über ein ihr schlecht stehendes Kleid zu sagen. Wir möchten zwar bezweifeln, ob dies immer der geeignete Weg ist, sich bei ihr in Gunst zu setzen; er selbst fügt ja auch hinzu:

> L'une mult bien le souferra
> et mult grant gret vous en sara:
> celle, qui ert cortoise et sage;
> l'autre, qui ert fiere et sauvage,
> dira molt tost: „sire par foi,
> n'ai cure, c'atoucies a moi.“ (v. 167—172.)

Aber schließlich zeigt diese in ihrer praktischen Verwendbarkeit allerdings anzuzweifelnde Ermahnung doch das, worauf es uns hier ankommt, daß nämlich J. d'A., wenn er sich auch sonst in dem eigentlichen Kern des Gedichtes — worunter ich die allgemein menschlichen und sozusagen ewig gültigen Ratschläge und Aussprüche verstehe — auf einen Boden mit Ovid stellt, er doch mitunter auch hier ganz und gar von ihm hinwegstrebt, sich seine individuellen Ansichten bildet und eigenes Material sammelt. Das ist auch der Fall in den Versen 257—279, wo dem Liebhaber empfohlen wird — ein übrigens auch vom utilitaristischen Standpunkte beherzigenswerter Rat — sich freien und unauffälligen Zutritt zu dem Hause der Freundin zu verschaffen, und wenn das aus Standesrücksichten oder wegen der allzu großen Entferntheit ihrer Wohnung nicht möglich ist, durch die Vermittelung eines Freundes mit ihr in Verbindung zu treten. —

So äußert sich denn, wenn wir den soeben besprochenen Abschnitt einer kurzen rückblickenden Betrachtung unterziehen, der spezifisch didaktische Zug, der ein so wesentliches Kriterium unseres Gedichtes gegenüber der lateinischen Liebeskunst bildet, in den mannigfachsten, sich untereinander scheinbar widersprechenden Erscheinungen. Aber gleichviel ob wir den schon äußerlich charakteristischen Ton, ob wir die streng logische und durchsichtig klare Struktur, ob wir die Be-

seitigung aller Ovidschen Digressionen, ob wir die mit Bedachtsamkeit ausmalende und verweilende Art des Verfassers, oder ob wir schließlich die neu hinzugekommenen Partien betrachten: Es ist im Grunde überall dieselbe gleich scharf ausgeprägte lehrhafte Tendenz, die den mehr substanzlosen, phantasievollen und spielenden Charakter des Originals auflöst in ein zielbewußtes, unmittelbar auf den Kern der Sache gehendes Streben. Der Verfasser will unterrichten, nicht unterhalten, daher fehlt seinem Gedichte auch schon aus diesem Grunde jedes poetische Beiwerk. So sehen wir, wie die mangelnde und anders gerichtete poetische Begabung, die allen um den Inhalt gelegten Zierrat fortschneidet, und das spezifisch didaktische Verfahren unseres Autors, das überall mit erhobenem Finger auf das eigentliche Thema hinweist und es in umgeformter Gestalt und in besserer Beleuchtung vor den Leser hinstellt, schließlich beide, nur von den entgegengesetzten Seiten her, auf dasselbe Ziel hinarbeiten. Denn dadurch daß J. d'A. ohne Rücksicht auf die Feinheit des Stiles und poetische Ausschmückung der Rede den wesentlichen Gehalt, sozusagen den Rohstoff des Ganzen herausschälte, trug er zur leichteren Erfassung desselben durch das Publikum eben so sehr bei, als er durch den in erster Linie dozierenden Charakter seines Werkes jede höhere literarische Prätention aufgab. Die Art d'amors tritt also nicht als eine von der poetischen Inspiration abhängige Schöpfung vor uns, sondern als eine nach den Gesetzen der Vernunft geregelte praktische Anleitung, wie denn auch sein Verfasser uns nicht ein Dichter im engeren Sinn des Wortes, d. h. eine nach der Seite des Intuitiven, des Instinktmäßigen, des Halbbewußten und Helldunkelen zuneigende Persönlichkeit zu sein scheint — denn „da wo er dogmatisiert, ist er kein Dichter," sagt Lessing[1]) von jedem Autor eines didaktischen Gedichtes — sondern ein planmäßig schaffender und klar überlegender Pedant,

Qui de l'amour, docteur pâle et frivole,
Fait un système, et du lit une école.[2])

[1]) L's. stl. Schriften, Bd. 9, 105.

[2]) Oeuvres de Bernard: Art d'aimer, p. 46.

Diese Worte Pierre Joseph Bernards passen auf unseren Autor, als ob sie eigens auf ihn gemacht wären. Wenn es jedoch unmittelbar darauf heißt

Qui, sans chaleur, dit, qu'il brûle toujours,
N'admet que l'âme en ses chastes amours,
Qu'un feu subtil, impuissant météore,[1])

so hört hier jede Analogie mit J. d'A. auf. Man würde fehlgehen, wollte man aus der vorstehenden Charakterisierung unseres Gedichtes nach seinem spezifisch didaktischen Gehalte hin die Anschauung gewinnen, die Darstellung sei in jeder Zeile prosaisch nüchtern und ermangele jedes helleren Aufleuchtens, jedes wärmeren Gefühles. Durchaus nicht. Die Grundstimmung ist allerdings eben gerade wegen des ausgeprägt lehrhaften Zuges im allgemeinen eintönig und schulmäßig trocken. Aber an manchen Stellen, und es gibt deren bei genauerem Zusehen eine ganze Reihe, da tritt doch ein starkes persönliches Moment hervor, da gibt sich ein feuriges Gefühl, ein leidenschaftliches Ergriffensein zu erkennen, das uns seltsam fesselt. J. d'A. führt eine bestimmte weibliche Figur ein, in der seine sehnsüchtigen Wünsche münden. Es kann sich dabei, wie wir noch sehen werden, nicht um eine blutlose, lediglich aus künstlerischer Konvention fingierte Gestalt, ein wesenloses Schemen handeln, wie es den erotischen Gesängen Ovids Feuer und Leben geben sollte, sondern hinter dem Gedichte des J. d'A. steht ein Mensch aus Fleisch und Bein, eine schöne, stolze, vom Dichter heiß umworbene Frau, deren Schatten sich auf die mannigfaltigste Art in sein Werk projiziert. So tritt auf diese Weise neben den sonst objektiv referierenden Charakter der Liebeskunst ein ausgesprochen subjektives Element, das sie wesentlich und, fügen wir es ruhig hinzu, zu ihrem Vorteil von der Ovids unterscheidet. Denn wenn wir dessen Anspielungen auf seine eigene Person und seine Verhältnisse, überhaupt alle Erwähnungen irgendwelcher individueller Art prüfen, so werden wir finden, daß sie alle in die Vergangenheit greifen; der Dichter tritt aus dem Lebenskreis, in dem er sich augenblicklich befindet, heraus und sucht

[1]) Oeuvres de Bernard: Art d'aimer, p. 46.

mit Reminiszenzen aus seiner Jugend die Darstellung zu beleben und zu erwärmen. „Man bedenke, daß Ovid zur Zeit der Herausgabe der Liebeskunst im 41. Lebensjahre stand und mit seiner Frau die glücklichste Ehe führte; längst war er aus der persönlichen Beziehung zu dem in diesem Werk geschilderten Kreisen getreten und hielt bei seiner Arbeit den Gesichtspunkt des Künstlers und Moralisten fest.“ [1]) Er selbst gibt das zu, wenn er mit den Worten Usus movet opus hoc (A. am. I 29), die Stellung, die er zu seinem Gedichte einnimmt, charakterisiert; es ist der Standpunkt des geprüften und gereiften Mannes, der die Erfahrungen, die er beim Gang durch das Leben gesammelt hat, in geläuterter, idealisch verklärter Form seinen Lesern zur Belehrung und Unterhaltung mit auf den Weg gibt. Ist so schon die Beziehung zu dem augenblicklichen Empfinden und Fühlen des Verfassers lose, so werden wir durch die nachfolgende Erwägung zu der Überzeugung kommen, daß des Dichters Werke von seinem wahren Erleben fast gar nicht tangiert werden, daß von einem Bande zwischen Wirklichkeit und Poesie bei ihm nur sehr relativ die Rede sein kann. Denn was Ovid als eigene Erfahrung hinstellt und als persönliches Schicksal ausgibt, ist sehr häufig bloß eine poetische Fiktion und eine aus den verschiedensten Schriftstellern seiner Zeit zusammengetragene Bücherweisheit; lehrt doch auch hier „ein Vergleich seiner Darstellung mit bekannten Mustern der Vorgänger unter den Griechen und Römern, daß er ‚mehr nach Büchern als nach dem Leben geschildert hat, und daß seiner Versicherung, nur seine Verse seien mutwillig, sein Leben sei ehrbar, der größere Teil sei erlogen (Trist. II 354ff.), Glauben zu schenken ist.“ [2]) Überhaupt wissen wir ja, daß in der antiken Erotik Leben und Dichtung ganz allgemein als zwei streng geschiedene Gebiete betrachtet wurden.[3])

So kommt es, daß Ovid, sobald er im Verlauf seiner Darstellung Persönliches berührt, stets in kühler, objektiv

---

[1]) Reichart, 12.

[2]) Ribbeck, II 229.

[3]) Siehe hierüber Ribbeck, II, 265.

trockener Weise erzählt, über die den aufmerksamen Betrachter aller Glanz des Stiles nicht hinwegtäuschen kann. Seine Diktion hat wirklich, wie Bellanger gelegentlich einmal sagt, bei allem feurigen und bunt schillernden Kolorit mehr Glanz als Wärme,[1]) und aus seinen Versen spricht nirgends ein persönliches Mitempfinden, eine wahre große Leidenschaft. Einmal scheint er in seiner Ars amatoria allerdings aus der kalten Reserve herauszutreten und den Referatston, der sonst seine Darstellung bei ähnlichen Fällen kennzeichnet, aufzugeben:

Ille ego sim, cuius laniet furiosa capillos;
Ille ego sim, teneras cui petat ungue genas. (A. am. II 451—452.)

Aber auch da handelt es sich meiner Meinung nach um ein rhetorisches Kunstmittel, das der Dichter in der bewußten Absicht anbringt, seinen Vortrag zu beleben; wie denn auch der Name Corinna, den er so häufig erwähnt, in Wirklichkeit kein weibliches Wesen von Fleisch und Blut der anderen, sondern nur eine Art Idealbild bezeichnet, das Ovid sich aus den Vorzügen, die er bei den verschiedensten Frauen und Mädchen kennen gelernt hat, zusammensetzt. Schließlich gesteht ja der Dichter schon durch die Form der Vergangenheit, in die er alle angeblichen Emanationen seiner Persönlichkeit einschließt, zu, daß ein großer Riß besteht zwischen seinem jetzigen Empfindungsleben und dem, was er darstellt. So sehen wir also, wenn wir noch einmal kurz zusammenfassen wollen, in der Gestalt Ovids einen leidenschaftslosen, bereits vom Alter berührten Mann vor uns, der in seinen poetischen Erzeugnissen jede Beziehung zur Wirklichkeit aufgibt, dessen Erzählung daher trotz aller raffinierten Pikanterie doch im Grunde eine kühl referierende ist und nie von den Schwingungen eines miterlebenden Gefühles durchbebt wird. Das ist nun bei J. d'A. ganz anders. Sein Werk läßt sich an verschiedenen Stellen deutlich als der Niederschlag einer tiefen seelischen Ergriffenheit, eines von Liebe übervollen Herzens erkennen, und diese sinnliche Leidenschaft zu einem bestimmten Weibe schimmert an mehreren Orten durch das Gewand des Lehrgedichts hindurch

---

[1]) Bellanger, p. 16—17: Le style d'Ovide, d'ailleurs chatoyant et plein d'étincelles, a plus d'éclat que de chaleur.

und ist für uns in direkter sowohl wie in indirekter Weise noch sichtbar.

Zunächst in direkter: Der Verfasser spricht selbst an verschiedenen Stellen zu uns von dieser Leidenschaft. Gleich zu Beginn des Gedichtes erwähnt er die „gute Herrin“:

la debonnaire
qui mon cuer tient en sa prison,
si que ie ne pens s'a li non. (v. 14—16)

Im folgenden spricht er den Wunsch aus, daß sein Werk den Beifall „der viel lieben, holden Dame“ finden möge:

Amors, faites, que il a gree
a ma tres douce dame ciere
ki souvent mi fait pale ciere,
sans cui amors ie ne pos faire
cose c'au siecle puisse plaire. (v. 20—24)

Mit diesen Worten stellt der Dichter seine ganze Schöpfung formell unter den Gesichtspunkt der Liebesbezeugung zu seiner vrouwe. Leben und Dichtung klingen hier unmittelbar zusammen. Die Neigung, die das Herz des Poeten erfüllt, wirft ihre Strahlen, durch keine künstlerischen Rücksichten irgendwelcher Art gebrochen, in sein Werk, und sie gehen durch dasselbe hindurch von den Anfangsversen, die wir soeben kennen gelernt haben, an bis zu der ergreifenden Bitte am Schluß, in der der Verfasser entweder die Herrin für sich verlangt oder sie in ewige Verdammnis und Höllenpein wünscht.

Jakes d'Amiens qui par cest livre
a s'amie tout a delivre
com fins amans proie mierci
et a iointes mains autresi
et vous aussi tout l'em proies,
que mercis l'en prenge et pities,
ou ia ne puist aveir pardon
de ses pecies ne guarisson,
mais male mors le puist ferir,
ains c'autrui en voie goir,
n'elle d'autrui ne rait ia ivie,
mais en infier tiegne sa voie,
se par tans n'a de moi mierci,
quant ie si bielement li pri. (v. 2367—2380)

Schon die angeführten Stellen würden genügen, um darzutun, daß hier der Dichter nicht etwa lediglich aus poetischer Konvenienz eine erdachte Gestalt einführt. Sie ist ihm nicht etwa Mittel zum Zweck, ein wesenloser Schein und Schatten, sondern der Zweck selbst seines ganzen Lebens und Strebens, sein Höchstes und Einziges.

Wenn wir nun im folgenden, ohne bereits jetzt alle die Verse zu nennen, in denen der Verfasser seine Dame erwähnt, den indirekten Ausstrahlungen nachgehen, die seine glutvolle Liebe in sein Werk herübersendet, so haben wir da zunächst etwas rein Formales zu nennen. Dieses heiße, den Grund seiner Seele aufregende Begehren äußert sich bei J. d'A. natürlich nicht mit derselben weltmännisch überfeinerten Eleganz, wie die üppigen Scherzreden des Ovid, in dieser glatten und trotz aller Schlüpfrigkeiten doch keuschen Sprache. Er zieht keinen Schleier über die Dinge, die er sagen will, er stellt sie nicht, wie der rein objektive Dichter, in eine gewisse ideale Distanz vor sich hin, sodaß alle Unebenheiten und Anstößigkeiten verschwinden; nein, er tritt mit derben Schritt und unverwandten Blickes vor das hin, was ihn interessiert, und zeigt es uns in seiner unverhüllten Nacktheit, durchglüht von einem offensichtlichen Behagen und Lustempfinden. So kommt in die Darstellung an einzelnen Punkten ein Feuer und eine Kraft, eine rücksichtslose Naturwahrheit, die alles bei Ovid an lasziven Schilderungen Geleistete, selbst die „Delikatessen am Schluß des zweiten und dritten Buches“[1]) weit hinter sich läßt. Mit Unrecht haben meiner Meinung nach G. Paris[2]) und H. Kühne[3]) unserem Verfasser seine allzufreie Ausdrucksweise zum Vorwurf gemacht. Ich sehe in diesem gänzlichen Entblößen der intimsten Gefühle und Wünsche den Durchbruch einer unschuldsvollen, naturwahren Naivität, die man,

[1]) Ribbeck, II 263.

[2]) La poés. d. m. â. 204 — avec un singulier manque de délicatesse et même de décence. Disons à ce propos que notre auteur ne mérite nullement l'éloge que nous avous accordé à celui de la Clef d'amour: il ne recule pas devant les détails les plus crus.

[3]) Kühne macht sich geradezu lächerlich, wenn er behauptet, daß bei J. d'A. „die Grazie im Sumpfe der Roheit erstickt sei“.

besonders wenn man sich das jugendstarke Empfinden jener Zeit vergegenwärtigt, gerne verzeiht.[1]) Unser Dichter ist, in einer Epoche lebend, wo die sinnlichen Triebe des Menschen in ihrer Betätigung durch kein sittliches Gefühl, kein immanentes Gesetz gebunden waren, gleichsam ein immoralistisches, unethisches, gänzlich von den Bedürfnissen der natürlichsten Menschlichkeit abhängiges Wesen. Was wir aus den Werken stilisierter Richtung als anstößig und obszön ausgeschieden wissen möchten, das zieht er ruhig in den Kreis seiner Darstellung, weil ihm die Begriffe für sittlich und unsittlich fehlen. Er ist gleichsam eine Art Naturmensch, der sich gern und ohne irgend welches ethische Magendrücken unter die Herrschaft seiner sinnlichen Triebe stellt.

Am deutlichsten äußert sich diese leidenschaftliche Art selbstverständlich in dem Kapitel, das Körting „die Geheimnisse der Liebe“ überschrieben hat. Doch teilt unser Dichter dies mit dem Verfasser der Clef d'amors, der in seiner „contenance segree“ mit derselben Eindeutigkeit verfährt wie J. d'A. Während Ovid hier schnell über die heikle Situation hinweggeht und sich mit bloßen Andeutungen und kurzen Erwähnungen begnügend dem Ende zustrebt, verweilen die beiden französischen Bearbeiter hier mit besonderem Wohlgefallen und ergehen sich in Detailschilderungen.[2])

[1]) Wir können übrigens unseren Verfasser, den, nebenbei gesagt, G. Paris in der S. 75 unter [2]) angemerkten Stelle mit Unrecht an Feingefühl hinter dem der Clef d'amors zurückstellt, auch noch auf eine andere Art entlasten, und zwar mit den Worten des G. Paris selbst. Dieser sagt in seiner poésie du m. a., p. 19 von der mittelalterlichen Literatur: Elle n'est pas, comme la nôtre, surveillée par des lois, ni retenue par les préjugés ou les convenances, ni dirigée par des exemples classiques; rien ne l'empêche de dire pleinement et entièrement ce qu'elle veut dire. Aussi est-elle vraie avant tout, est c'est là son plus grand mérite.

[2]) Was maître Élie anbelangt, so steht er in dieser Beziehung ungefähr auf demselben Standpunkte wie Ovid; er hat viel gelitten im Dienst des Amor und den Kampf mit seiner Leidenschaft und seiner Jugend abgeschlossen. Man kann sich also nicht wundern, wenn bei ihm die Darstellung nie über eine ziemlich eng gezogene Grenze hinausgeht. Wenn aber Kühne meint (S. 22 unten), daß Élie darin selbständiger sei als J. d'A., so hat unsere Bemerkung gezeigt, daß gerade das Gegenteil der Fall ist.

Noch auf eine andere Weise äußert sich in dem Tone der Darstellung der Einfluß dieser Leidenschaft. Das gänzliche Versenktsein in sein sinnliches Begehren raubt dem Dichter die schrankenlose Verfügung über seine Persönlichkeit; er selbst erscheint fast in völliger Unfreiheit des durch den elementaren Trieb gebundenen Willens. Und das gibt seinem Werke eine tragische Seite; wir fühlen, das Glück oder Unglück dieser Liebe entscheidet auch unwiderruflich das Schicksal des Verfassers. Er selbst leidet unter dem Gewicht seines erotischen Gefühles, und so schleicht sich in seine Bitten ein ernster, mitleiderregender Zug; die Heiterkeit und ausgelassene Lebensfreude, die den Grundakkord der Ars amatoria angibt und die Ovid erfüllte, als er die Verse schrieb

Odimus et maestos: Tecmessam diligit Aiax!
Nos, hilarem populum, femina laeta capit (A. am. III 517—518)

diese Lust am Leben, dieses silberhelle Hineinlachen in die Welt, dieses Sättigkeitsgefühl, das man nach reichem Genuß empfindet, ist geschwunden, und an seine Stelle ist ein glühendes Sehnen, ein leidenschaftlicher Hunger nach Liebe getreten.[1]) Fast immer spricht der Verfasser von seiner Herrin im Tone des Begehrens. So z. B. v. 43—46:

Encor ne m'a s'amor dounee,
la bielle blonde desiree
et s'en ai iou si grant paour
que i'en souspir et nuit et iour.

Noch deutlicher zeigt sich dies im folgenden Ausruf, der sich dem Dichter entringt, als er dem Liebhaber den Rat gibt, nach Erlangung der höchsten Gunst seiner Dame Trost und Beruhigung zuzusprechen. Da sagt er:

Diex, s'estoie en itel point,
c'a m'amie m'eusse ioint,
et iou larmoier le veoie,
cou ioians li essueroie
de ma langue tres doucement
et de ma bouce bielement
ses iex, ses larmes et sa face! (v. 1762—1768).

---

[1]) Auf J. d'A, findet das Anwendung, was einmal Dautremer mit Bezugnahme auf Ovid von Catull, Tibull und Properz sagt: Qui acrius et vehementius amaverunt, quam ut in amando hilaritatem retinerent (p. 63 seiner These).

Oder man betrachte Vers 1731—1738, wo es in der Einleitung des an die Damen gerichteten Teiles heißt:

Ha! se ma dame le savoit,
con l'aim de cuer, et connissoit,
molt tost m'otroieroit s'amor
et guerpiroit le traitor
ki se paine de li trair,
ki bee a li dou tout hounir,
et jou n'i bee s'a bien non
sens faire nule mesprison.[1])

Schließlich sei als Beleg für das sehnende Verlangen, das der Dichter in fast alle Erwähnungen seiner Dame hineinlegt, eine Stelle gegen Schluß des Gedichtes angeführt, wo es Vers 2345—2352 heißt:

Se tant peusse dire et faire
ke ie peusse a celi plaire
qui me tient en telle destrece,
que ie ne puis avoir leece,
fieste faire ne mener ioie,
k'elle ne consent ne otroie,
que de s'amor asseures
soie, tant ne quant affremes!

Gerade hier ist es deutlicher als anderswo ausgesprochen, wie die übergroße Gewalt seiner Liebe dem Verfasser die Freiheit der Selbstbestimmung raubt. So verteilen sich also, wenn wir dazu noch die am Eingang dieses Abschnittes erwähnten Verse nehmen, die Äußerungen der Liebesleidenschaft unseres Dichters über sein ganzes Werk hin und bestimmen den Ton, in dem er von seiner „schönen blonden Herrin" spricht.

Neben diesen Äußerungen, die die erotische Ergriffenheit des J. d'A. dem Gedichte in rein formaler Hinsicht aufprägt, treten nun, versteckter liegend, solche sowohl in der Komposition des Ganzen, wie in einzelnen Details:

Wenn wir zunächst die Ars amatoria Ovids auf die Vertoilung ihres Stoffes hin prüfen, so finden wir, daß der erste

[1]) Wir haben in dieser Zeile die Lesart von Reinsch adoptiert: vielleicht würde man auch besser tun, wenn man im Gegensatz zu Körting im vorhergehenden Verse mit R. statt des n'i ein ne einsetzte; denn das i ist, wenn auch nicht, wie in vielen anderen Fällen bei Körting, sinnwidrig, so doch überflüssig.

und zweite Teil des an die Männer gerichteten Hauptabschnittes in das erste Buch zusammengedrängt sind, das 772 Verse zählt; der zweite Teil allein beansprucht davon 510. Vergleichen wir diesen mit den beiden folgenden, zunächst mit dem dritten, der ein Buch von 373 Distichen und mit dem für die Damen bestimmten Abschnitt, der sogar ein solches von 406 Distichen füllt, so bemerken wir, daß der Teil, auf dem eigentlich das Hauptgewicht liegen sollte, nämlich die die Kunst die Frauenherzen zu gewinnen lehrende Partie der ersten Hälfte, ungewöhnlich stark vernachlässigt ist. Die Schuld daran trägt neben dem mangelhaften organisatorischen Talent und der geringen Dispositionsgabe Ovids, das Fehlen jedes wärmeren Gefühles, jedes subjektiven Gehaltes, der sich gerade hier hätte stark zum Ausdruck bringen können.

Bei J. d'A. hat sich nun das Bild völlig verschoben. Hier nimmt der zweite Unterteil des ersten Abschnittes mit über 800 Versen — er reicht von v. 466—1289 — mehr als ein Drittel des ganzen Werkes ein; er ist der quantitativ stärkste des Gedichtes. Die Erklärung dafür liegt meiner Meinung nach einmal vielleicht in dem ausgeprägt praktischen Blick, mit dem der Dichter seine Schöpfung anfaßt, zum anderen aber, und das ist wohl der Hauptgrund, ist für ihn dabei der Umstand maßgebend gewesen, daß er eine innere Ursache hatte, hier länger zu verweilen als in den anderen Partien. Wenn schon das ganze Gedicht aus der Augenblicksstimmung des Verfassers herausgeschrieben ist, so mußte sich doch gerade an dieser Stelle seine Herzensnot zeigen. Er selbst ist von seiner Dame noch nicht mit der höchsten Gunsterweisung ausgezeichnet worden, wie er v. 43—46 sagt:

Euéor ne m'a s'amor dounee,
la bielle blonde desiree,
et s'en ai iou si grant paour,
que i'en souspir et nuit et iour,

und befindet sich also hier mit seinem Schüler in einer Lage. Ganz selbstverständlich, daß er bei einem Zustande, der für ihn selbst so persönliches Interesse hat, sich lieber und länger aufhalten wird als bei anderen, die in keiner oder nur loser

Beziehung zu seinem gegenwärtigen Empfindungsleben stehen. Daher ist besonders der dritte Teil des dem männlichen Geschlechte zugedachten Abschnittes wesentlich verkürzt; während er bei Ovid 746 Verse zählt, ist er hier nur 428 Achtsilber lang. Auch die zweite Hälfte unseres Gedichtes (v. 1719—2384) hat mit ihren 666 Kurzversen ein gut Stück von ihrer einstigen Größe hergeben müssen.

Diese bevorzugte Behandlung der Frage, wie die Frauen zu gewinnen sind, hat gleichzeitig vom rein didaktischen Standpunkte aus betrachtet einen Vorteil. Die ganze Kunst der Liebe ist doch in erster Linie eine solche den Frauen zu gefallen. Hierin will sich doch wohl ein jeder vorzugsweise unterrichten lassen, wenn er wirklich an ein solches Werk mit der Absicht herantritt, Belehrung daraus zu schöpfen. Wir können daher auch aus diesem Grunde unserem Dichter nur dankbar dafür sein, daß er sich von der Ovidschen Komposition losgemacht hat.

Ein weiterer Vorzug der Struktur des altfranzösischen Gedichtes, den ich ebenfalls der Einwirkung der Liebe des Verfassers zuschreibe, ist der, daß J. d'A. bis zum Schluß des zweiten Unterteiles den Standpunkt des Mitstrebenden festhält und von seiner Herrin nur im Tone des leidenschaftlichen Begehrens redet. Sobald er aber in die Behandlung des Teiles eintritt, der die höchste Liebesgewährung von seiten der Herrin voraussetzt, er also in seinem Gefühlsleben nicht mehr mit dem seines Schülers zusammentrifft, da kehrt er die Ovidsche Stellung hervor, d. h., er erzählt aus seiner Vergangenheit und greift aus dem Schatze seiner Erfahrung. Als Beleg dafür dienen die Verse 1344—1347, 1429—1465 und 1579—1597. Dieser ganze Teil ist daher auch im Vergleich zu den übrigen der farbloseste, derjenige, der, eben weil der Verfasser hier sein heißwallendes Gefühlsleben gänzlich eindämmt, den Leser am meisten kalt läßt. Mit dem Eintreten in den zweiten Hauptabschnitt ändert sich das wiederum. Nunmehr ist der Standpunkt des Dichters abwechselnd entweder der des von den gleichen Empfindungen wie sein Schüler beseelten mitstrebenden Gefährten oder der des von der Höhe der

gesammelten Erfahrung herab zu seinen Hörern sprechenden Lehrers. Auch hier liegt die Erklärung in der Neigung des Autors zu seiner Herrin. Obwohl er über das Ziel hinaus gelangt ist, in dessen Erstreben er sich mit seinem Leser eins fühlte, obwohl der Grundton der Darstellung nunmehr der eines auf seine praktischen Erlebnisse gestützten Ratgebers sein müßte und es zum Teil auch wirklich ist, so bietet sich doch auch gerade an dieser Stelle die Gelegenheit, ein Stück eigenes Empfinden mit einzuflechten und hier, wo das weibliche Geschlecht im allgemeinen angeredet wird, glauben wir mitunter deutlich das Bild der einen bestimmten Frau auftauchen zu sehen, auf die uns einige Ausführungen direkt zugeschnitten zu sein scheinen. So kommt in diesen Teil jener merkwürdig gemischte Ton, der bei der Berührung von persönlichen Beziehungen bald kühl referierend, bald von stürmischem Empfinden durchpulst ist.

Als Beispiel für die erstere, leidenschaftslose Art der Erwähnung mögen besonders die Verse 2099—2102 dienen, wo der Dichter eine trübe Erfahrung zum besten gibt:

> Aucune fois i fu lastes,
> mal baillis et mal atornes,
> ke l'uevre faire ne pooie,
> dont dolans et honteus estoie.

Ferner die folgende Stelle, die der Dichter im Anschluß an die Erörterung der Notwendigkeit einer geschmackvollen Kleidung der Frau bringt:

> Aucune bielle a desmesure
> ai veu qui de li n'ot cure
> et ne se voloit afaitier etc. (v. 2291—2293).

Als Belege für die glutvolle Stilart des letzten Teiles seien die Verse 1731—1738, 2337—2340, 2345—2352, 2367—2382 genannt, die wir zum größten Teil bereits oben angeführt haben.

Wenn wir so sehen, wie sich unter dem Einfluß von des Verfassers Leidenschaft der Schwerpunkt des Gedichtes verlegt, wie die ganze Struktur ein festeres Gepräge annimmt und wie schließlich der Stil hierdurch seine flammenden Akzente bekommt, so werden wir es begreiflich finden, daß sich diese Ein-

wirkung auch in Einzelheiten verfolgen läßt. Fast auf jeder Seite drängt sich die Gestalt der geliebten Frau in das Gedicht ein, unbemerkbar vielleicht für den unbefangenen Betrachter, aber deutlich sichtbar, wenn man das lateinische Original dagegen hält und die Veränderungen in den Einzelzügen verfolgt, die sich nur aus diesem vielleicht unbewußten Einschleichen der Neigung des Dichters erklären lassen.

So werden wir zunächst das Fehlen der Ovidschen Aufforderung, die Frau mit allen Mitteln zu täuschen (A. am. I 643—658) auf das Konto dieser Liebe des J. d'A. setzen müssen. Sehr begreiflich erscheint uns dann diese Auslassung, denn wie konnte er hoffen, mit Versen, die die unlautersten Waffen im Verkehr mit den Frauen guthießen, den Beifall seiner Dame zu finden. Ebenso wenig hätte er bei einer Übertragung des Passus aus der Ars amatoria auf ihre Billigung rechnen können, der das Verhältnis zu mehreren Frauen erörtert und dem Liebhaber Ratschläge gibt, wie er die Wachsamkeit seiner Herrin hintergehen kann (A. am. II 387—424). Auch das Fehlen des psychologisch meisterhaften Zuges, bei Gelegenheit in seinem Liebeswerben nachzulassen und dadurch gerade den abweisenden Stolz der Dame zu brechen (A. am. I 715—718), erklärt sich aus dieser das klare Denken des Dichters überwältigende Leidenschaft. Er ist, hart bedrängt von einem gefährlichen Rivalen, noch nicht in den Besitz der geliebten Frau gelangt; alles, was ihn nicht auf unmittelbarem Wege dahin führt, kann daher für sein stürmisches Vollbluttemperament nicht in Betracht kommen. Am markantesten aber prägt sich die Gestalt der Herrin in dem an die Damen gerichteten Teil des Gedichtes aus, den man, wie bereits gesagt, mitunter als direkt für sie bestimmt empfindet. So hat der Verfasser meiner Meinung nach, obwohl er sich an das gesamte weibliche Geschlecht wendet, doch nur die eine „bielle blonde desiree“ im Auge, wenn er mit besonders starkem Nachdruck vor den verräterischen, treulosen und verleumderischen Liebhabern warnt (1720—1730, 1753—1776). Der Schmerz, den er im Gegensatz zu Ovid über das falsche und undankbare Treiben der Männer empfindet, scheint bei ihm das nur ober-

flächlich versteckte bittere Gefühl der Eifersucht auf einen erfolgreichen Nebenbuhler zu sein, und der Wunsch

bien vauroie, k'elles seussent,
ki de cuer proie (v. 1725—1726)

ist mit einem nicht zu verkennenden Hinweis auf seine eigene aufrichtige Neigung ausgesprochen. Aus seinem eigenen mitempfindenden Herzen kommt auch der Rat, sich der Liebe zu freuen, so lange die Jugend es erlaubt; er bringt ihn daher in breiterer Ausführlichkeit (v. 1792—1832) als Ovid (A. am. III 59—80). Eng mit der soeben erwähnten Warnung der Frauen vor heimtückischen Liebhabern berührt sich die Anweisung, wie sie unangenehmen Freiern den Laufpaß geben sollen (v. 1833—1882). Ich schreibe die Einfügung dieses ganzen Abschnittes, der im Original kein Gegenstück aufweist, ebenfalls der Leidenschaft unseres Dichters für seine Dame und der Absicht zu, einen lästigen Mitbewerber aus dem Felde zu schlagen. Schließlich konnte natürlich aus demselben Grunde der von Ovid den Libertinen erteilte Rat, möglichst oft auszugehen und immer auf den Männerfang bedacht zu sein, (A. am. III 407—432) hier nicht erteilt werden. Selbstverständlich ist dann überhaupt alles, was bei dieser nur äußerlich verhüllten Anrede der Geliebten derselben unangenehm sein und ihre Mißbilligung finden konnte, fortgelassen, so sämtliche nur auf die häßlichen Frauen anwendbaren Anweisungen (A. am. III 261—306) und ebenso die Verse A. am. III 797—804, die von der Voraussetzung ausgehen, daß die Dame für jeden sinnlichen Reiz unempfänglich sei. —

So tritt, sehen wir am Schluß dieser Betrachtung, das subjektive Empfinden und Miterleben unseres Dichters auf die verschiedenste Art in sein Werk hinein, mögen wir nun die direkte Bezugnahme auf seine Neigung zu der blonden Herrin, mögen wir die Glut der Darstellung an einzelnen Stellen, mögen wir die Änderungen in der Struktur oder die Verschiebungen, Auslassungen und Einfügungen der Details betrachten, überall offenbart sich dasselbe tief erregte und überschwengliche Gefühlsleben unseres Verfassers, seine leidenschaftlich bittende und stammelnde Liebe zu seiner Dame, die

an Stelle der frivolen Sieggewohntheit und des genial liederlichen Bohêmetums der Ovidschen Liebeskunst tritt. Was dem französischen Werke sonst an poetischer Kraft und Schönheit seinem lateinischen Original gegenüber gebricht, das wird durch das Einschalten dieses neuen Empfindungsgehaltes beinahe aufgewogen. Diese aufrichtige Konfession eines in erotischer Erregung erschauernden Herzens breitet über das Ganze einen verklärenden Zauber, aus dem beim Lesen noch heute eine tiefe seelische Bewegung zu uns herüberströmt. „Mindestens sagt das Hervortretenlassen der Subjektivität, welches der französische Dichter sich gestattet, uns weit mehr zu als jener fast an Blasiertheit grenzende persönliche Indifferentismus, welchen Ovid geflissentlich zur Schau trägt, um uns dadurch seine Überlegenheit in der von ihm gelehrten Kunst fühlen zu lassen.[1])

Wenn übrigens der Verfasser seine eigene Person auf diese Art in den Rahmen des Gedichtes stellte, wenn er durch die Beschreibung seiner Liebeslust und seines Liebesleides selbst zum Dichter wurde, der sein volles Herz vor den Hörern ausschüttete, so ward er damit seiner Hauptaufgabe, das Publikum zu belehren, durchaus nicht untreu: Ovid wandelt in einer für den jugendlichen Leser unerreichbaren Höhe, da er alle Liebesqual und -pein längst hinter sich geworfen hat, und seine Anweisungen und insonderheit die Mahnung vati parete perito (A. am. I 29) mögen bei dem im Feuer der Jugend und der Leidenschaft stehenden Liebhaber das

[1]) Körting XVI. — Wenn Kühne S. 17 seiner Abhandlung über Élie diese Worte Körtings in Zweifel zieht und dem gegenüber behauptet: „Ovid führt doch sicher seine eigene Person, die so viel von Amors Pfeilen und den Launen der Geliebten gelitten hat, ebenso oft ein wie der französische Dichter“ (= J. d'A.), so beweist das nur, wie wenig Kühne in die genetische Erkenntnis der Ovidschen Schöpfung eingedrungen und wie ganz unvollkommen er zu einem richtigen Erfassen unseres Gedichtes aus dem Geiste seines Autors heraus gelangt ist. Denn sonst hätte er, abgesehen von den feineren und nicht so auf der Oberfläche liegenden Unterschieden, doch zum mindesten den Abstand im Tone der Sprache erkennen müssen, der überall da klar zu Tage tritt, wo die beiden Verfasser auf ihre persönlichen Beziehungen zum weiblichen Geschlecht zu sprechen kommen.

bittere Gefühl hervorrufen, daß sich vom sicheren Port gemächlich raten lasse und daß daher die ganzen schönen Verse seinem augenblicklichen Empfindungszustande sehr oft überhaupt nicht Rechnung tragen. Der Mann dagegen, der sich in eine Linie mit ihm stellt, der von der gleichen Not bedrängt dasselbe Leid durchficht, der mit einem Worte nicht zu ihm spricht wie ein alt ergrauter Lehrer, sondern wie ein mitfühlender Kamerad und Kampfgenosse, muß ihm weit mehr zusagen als jener leidenschaftslose, über die Gefühle der Jugend längst hinausgewachsene Berater. Das ist also der lateinischen Liebeskunst gegenüber der Vorteil des altfranzösischen Gedichtes, der in rein didaktischer Hinsicht aus dem veränderten Standpunkt seines Verfassers entspringt, daß dieses gegenseitige Durchdringen von Theorie und Praxis ein Vertrauensverhältnis zwischen Lehrer und Schüler begründet, daß es seine Ratschläge nicht abgibt von oben nach unten, sondern daß es herabsteigt zu dem Leser, daß es sich, ohne es eigentlich zu beabsichtigen, in sein Gefühlsleben, in sein seelisches Empfinden hinein versetzt und, sich dessen ganz sicher unbewußt, so seinem Standpunkt gerecht wird. Diese Anpassung an das Publikum tritt uns in weit verstärktem Maße entgegen, wenn wir des Dichters bewußte Rücksichtnahme auf seine Leser, wenn wir betrachten, wie er nicht nur ihren augenblicklichen Gefühlserregungen, sondern wie er überhaupt ihren Begriffen und Anschauungen, ihrem geistigen, ethischen und ästhetischen Dafürhalten Rechnung trägt, mit einem Wort, wenn wir den temporären Charakter, den Zeitgehalt ins Auge fassen, der dieses französische Werk des 13. Jahrhunderts natürlich noch weiter als bisher von seinem unter der Regierung des Augustus entstandenen Originale fortrücken muß.

Bevor wir jedoch an die Erörterung dieses letzten Paragraphen in unserer Abhandlung gehen, wollen wir als Einleitung dazu einmal sehen, wie sich die beiden Verfasser überhaupt zu dem stellen, was Zeit im weitesten Sinne genommen bedeutet, d. h., wir wollen untersuchen, wie weit ein jeder von ihnen die Welt, in der er lebt, in sein Werk hineinblicken läßt.

Wenn wir das Mittelalter überhaupt auf die Stellung hin prüfen, die es zum Terrestrischen, d. h. zu jedem irdischen Gedanken und Gegenstand, zu allem, was als ein von den Menschen für ihr Erdenleben errichtetes Institut gelten kann, einnimmt, so finden wir da einen absoluten Gegensatz zu dem Augusteischen Zeitalter, das sich hierin mit dem Humanismus und unserem Jahrhundert zusammenhalten läßt. Während die feste Grundlage der römischen Kultur der nationale Staat war und „keine Nation mit solcher Tatkraft und berechnenden Klugheit ihre Kultur aus dem Gesichtspunkt des staatlichen Interesses herausgearbeitet hat,“[1]) während zumal im Zeitalter des Augustus die genußfrohe Liebe zum Leben jeden anderen Trieb überwog, der Lebensgedanke also beidemale in rein weltliche Ziele gesetzt war, wurde in dem darauf folgenden Abschnitt der Menschengeschichte der Schwerpunkt der menschlichen Existenz in ein außerhalb der Körperwelt gedachtes Jenseits gelegt, zu dem unsere Erdenlaufbahn nur als eine Vorstufe und als ein Prüfstein betrachtet wurde. „Die Glaubenslehre des Christentums bildete den Quellpunkt der mittelalterlichen Kultur,“[2]) und alle Beziehungen terrestrischer Art erloschen in der Glorie des Übersinnlichen. So finden wir also, wenn wir vom römischen Kaisertum an in der Entwickelung der Zeit fortschreiten, eine ständig zunehmende und auf den Einfluß und die Allmacht der religiösen Idee zurükzuführende Entstaatlichung und Entweltlichung der abendländischen Gesellschaft, die nach Heinrich von Eicken ihren Höhepunkt im 12. und 13. Jahrhundert erreicht.[3]) Nicht nur in den Kreisen der dafür natürlich in hervorragendem Maße interessierten Geistlichkeit, aber doch bei ihnen gerade besonders stark. Sie sehen — soweit sie typische Vertreter ihrer Gattung sind, und das sind sie gerade in der Zeit, die uns hier angeht, in der überwiegenden Mehrheit — fast alles, selbst die wissenschaftlichen Wahrheiten und die trivialsten Tatsachen nur durch das Prisma der christlich theologischen

[1]) Heinrich v. Eicken, 6.
[2]) ibid. 151.
[3]) ibid. 155.

Ideen; und was sich ihrer supranaturalistischen Schablonisierung nicht fügen will, das wird von ihnen verneint und als Ketzerwerk und Teufelsspuk gleichsam gebannt, als welches es sich für uns doch auch wiederum, nur auf negativem Wege, in den orthodoxen Kreislauf einordnet. Wir finden daher in den Werken, die aus der Mitte der Geistlichen hervorgehen, für gewöhnlich ein Aufgeben, zum mindesten ein Verblassen jedes terrestrischen Gedankens. Ganz natürlich, wie hätte man auch „bei einem so allgemeinen und tiefgewurzelten Bedürfnis überall Beziehungen auf die Lehren der Kirche zu entdecken“ [1]) erwarten sollen, daß sich die Welt (im engeren Sinne) in plastischer Deutlichkeit darin spiegele? Damit will ich nun nicht sagen, daß alle geistlichen Schriftsteller des Mittelalters und insonderheit des 13. Jahrhunderts vaterlandsfremde Kosmopoliten und weltabgestorbene Mönche gewesen seien; es gibt genug Erscheinungen, die das spezifisch Weltmännische jener Zeit mit dem christlichen Tugendideal vereinigen. Aber das Hauptkriterium jener Literatur gegenüber der des daseinsfreudigen und nationalstolzen Römertums, ist doch ein gewisser weltbürgerlich-asketischer Zug. Kein Wunder, daß auch J. d'A., dem man, meiner Meinung nach, mit vollem Rechte einen klerikalen Stand zugeschrieben hat,[2]) dieser im Zeitgeist liegenden Neigung, vom Irdischen zu abstrahieren, nachgibt und, trotzdem sein Gedicht die Lebensbejahung und die Betonung des Sinnengenusses zu seinem Hauptzweck gemacht hat, doch fast jede direkte Anspielung auf seine Zeit, ihre Sitten und ihren Charakter, d. h. das Hereinziehen der weltlichen Kulturen, vermeidet.[3]) Das einzige direkt temporäre Element, das sich bei ihm findet, betrifft einen Nonnenorden, die Beghinen, ist aber auch so wenig bestimmt gehalten, daß eine genauere historische

---

[1]) L. Friedländer, DRuXCII 226.

[2]) Ph. Simon, S. 11.

[3]) G. Paris hat also, wenigstens was die Art d'amors des J. d'A. anlangt, unrecht, wenn er in seiner littérature française au moyen âge p. 167 von den Bearbeitungen der Ovidschen Ars amatoria in der französischen Literatur behauptet, daß sie „nous donnent biens des détails sur les relations des deux sexes entre eux et par conséquent sur la vie mondaine; oder daß sie nous introduisent complè tement dans la société du moyen âge.

Fixieruug daraus unmöglich ist. Doch mag die Grundtendenz des Werkes, die rückhaltlose Predigt der Wollust und der fleischlichen Freuden, ein ausgleichendes Gegengewicht gegen das Eindringen der spezifisch theologischen und klerikalen Momente gebildet haben. Die so von außen an jeden geistlichen Dichter herantretende Neigung, seine Zeit aus seinem literarischen Schaffen auszuschließen, wurde bei J. d'A. besonders gesteigert durch seine Liebesleidenschaft, die seinen Blick, wenn er einmal nicht auf den Leser gerichtet ist, auf sein erregtes Innere lenkt, sodaß alle äußeren Gedanken daneben zurücktreten.

Damit stellt sich nun unser Verfasser in schroffen Gegensatz zu seinem lateinischen Vorbild. Kein Zug wird dem aufmerksamen Betrachter an Ovids Liebeskunst so sehr auffallen wie der ungeheure Lebenstrieb, die glühende Gegenwartsfreudigkeit und ausgelassene Weltbegeisterung, die, gestärkt und veredelt durch einen ausgeprägt nationalen Sinn, fast alles, was das Rom des Augusteischen Zeitalters betrifft, in den Kreis seiner Betrachtung hineinziehen. Am unverhülltesten äußert sich dieses leidenschaftliche Anklammern an die Kultur der Zeit in den Worten:

Prisca iuvent alios, ego me nunc denique natum
Gratulor: haec aetas moribus apta meis, (A. am. III 121—122)

die wir uns wie einen jubelnden Triumphgeschrei ausgestoßen denken müssen. Ovid gleicht in seinem temporären Charakter und in der gleichzeitigen Veredelung der Weltfreudigkeit nach der Richtung des Geistigen hin jenen uomini universali der Renaissanceperiode, die nicht nur auf dem Gebiete der Wissenschaft und der Kunst, sondern auch auf dem des Genusses und des Lasters ein ideales Virtuosentum erstrebten, die jede Seite ihrer menschlichen Natur ebensogut wie die ihnen innewohnenden göttlichen Triebe zum Ausleben zu bringen und in den Strom der Welt hinabzutauchen suchten. So auch Ovid. Daher wird insonderheit seine Ars amatoria, die den Lebenszweck des Dichters in eine vergeistigte Betrachtung und Erfassung seiner Zeit setzt, zu einer kulturhistorisch so außerordentlich wertvollen Fundgrube, daß man sie mit Recht „das

lebendigste Sittengemälde des Augusteischen Roms" genannt hat.[1]) Ihre kulturelle Bedeutung ist so groß, daß wir aus ihr direkt neue Werte zur Beurteilung ihrer Epoche hervorziehen können und daß ohne sie unsere Kenntnis vom Leben jener Zeit lückenhaft wäre.[2]) Anders bei J. d'A. Wir gewinnen aus der Lektüre seines Gedichtes keine neuen Resultate, keine bisher unbekannten Nachrichten über die Kultur- und Sittenzustände des Mittelalters im allgemeinen oder der französischen Nation im 13. Jahrhundert im besonderen, sondern wir müssen unsere Kenntnisse über jene Epoche erst bei der Betrachtung der Art d'amors heranziehen, um den Spuren nachzugehen, die die Zeit und Umgebung des Verfassers darin zurückgelassen haben. Dann allerdings erweisen sie sich, besonders beim Vergleich mit der Liebeskunst Ovids, als ziemlich deutlich, ist doch schließlich ein jeder Dichter das Produkt seines Jahrhunderts, von dem er sich bei aller Originalität und allem geistigen Unabhängigkeitsstreben doch nicht freimachen kann.

So steht also schließlich auch die Schöpfung des J. d'A. nicht zeitlos in dem Sinne da, daß jede Beziehung zwischen ihr und den Menschen des 13. Jahrhunderts fehlte, daß man sie ohne jede Veränderung in das Altertum oder in die Neuzeit stellen könnte. Dem trat schon von vornherein der Zweck entgegen, den der Dichter haben mußte, wenn er ein Werk, das in seiner Ursprache nur den Geistlichen und wenigen Laien verständlich war, in das Idiom seiner Heimat übertrug, wenn er ein französisches Gedicht mit ausgesprochen didaktischer Tendenz schuf. Was für ein anderer Gesichtspunkt konnte da in erster Linie maßgebend sein, als der bei aller vulgärsprachlich geschriebenen Literatur des Mittelalters vorwaltende, nämlich die Ideen Ovids in die breite Masse zu tragen, sie der großen Allgemeinheit zugänglich zu machen? Daher darf man auch von vornherein annehmen, daß Ton und Zuschnitt des Gedichtes durch die Rücksicht auf sein Publikum mit bestimmt sind und den Durchschnitt seines Fassungsvermögens

---

[1]) A. Böttiger: Sabina 40.

[2]) Doutremer meint, daß, wenn wir Ovids Ars nicht besäßen, manca foret aliqua ex parte nostra morum Romanorum scientia (S. 69).

und seiner sittlichen und künstlerischen Überzeugungen in sich verkörpern. Insofern kann also auch hier von einem temporären Gehalte die Rede sein.

In erster Linie wurde die Auswahl, Anordnung und Darstellung des Stoffes natürlich angepaßt an das Verständnis derer, für welche der Verfasser sein Werk schrieb. Insonderheit verlangt er von seinem Publikum nicht, daß sie in der griechisch-römischen Sagenwelt genügend bewandert seien, um die unendlich häufigen und wegen ihrer knappen Fassung oft wohl selbst unserem Dichter dunkelen mythologischen Anspielungen zu verstehen. Daher läßt er sie im Gegensatz zu maître Élie und dem Autor der Clef d'amors, die eine gleiche Anpassung an das Fassungsvermögen ihrer Hörer für unnötig hielten, einfach fort, wie denn die größeren Abschweifungen dieser Art schon aus dichterischen und didaktischen Gründen gefallen waren. So finden wir bei J. d'A. fast einen gänzlichen Mangel jeder mythologischen Erwähnung. Die wenigen Stellen, die trotzdem in seinem Gedichte vorhanden sind, können gerade wegen ihrer Seltenheit nur des Verfassers sonstiges Verfahren bestätigen, und sie sind überdies so ausgewählt und gefaßt, daß sie selbst dem ungebildetsten Laien jener Zeit verständlich sein mußten. Ganz anders, wie gesagt, bei Élie und in der Clef d'amors. Wie wenig dort die Rücksicht auf das Verständnis des Publikums ein maßgebender Faktor für die Haltung der Darstellung gerade in dieser Hinsicht war, das sieht man aus einem dem ersteren entnommenen Beispiel:

Tifi(r)s fu maistre mariniers. (Élie 19.)

Wir können sicher sein, daß das Volk diese Anspielung nicht richtig erfaßt hat, um so weniger, als Élie selbst diesen sagenhaften Namen, der in Wirklichkeit nichts weiter als den Steuermann der Argonauten bezeichnet[1]), verkennt, denn er macht in dem unmittelbar darauf folgenden Verse:

Qui par la mer naiga premiers (Élie 20)

seinen Träger zum Erfinder der Schiffahrt überhaupt. Ein gleiches Hinausschreiten über die mythologischen Kenntnisse

[1]) Vergleiche über Tiphys die den entsprechenden Ovidschen Vers (A. am. I 6) begleitende Anmerkung P. Brandts.

der Leser können wir in gesteigertem Grade sogar in der Clef d'amors beobachten, wo wir eine reiche Fülle von falsch verstandenen Anspielungen aus dem Gebiet der antiken Götter- und Heroengeschichte antreffen. So heißt es dort, um auch hier nur einen Beleg herauszugreifen. in den Versen 793—796:

Ulixes n'estoit mie biaus,
et si fist il touz ses debiaus
des greignors dames de Cartage,
tant fist il par son biau langage.

Aber weder der Dichter und noch viel weniger sein Hörerkreis wird sich recht haben vorstellen können, wie Odysseus auf seinen Fahrten nach Karthago gekommen und auf welche Erzählung der homerischen Odyssee hier Bezug genommen sein soll. Denn daß hier eine unglückliche Verwechselung mit den Schicksalen des Äneas vorliegt, das wird in jener Zeit wohl schwerlich jemandem klar geworden sein.[1])

Solche Entgleisungen laufen, wie gesagt, bei J. d'A. nicht mit unter, sie können es von vornherein überhaupt nicht, weil er in dem Streben über den engen Kreis des mythologischen Wissens seiner Leser nicht hinauszugehen sich nur sehr selten auf Beispiele aus dem Gebiete der antiken Sagenkunde beruft und, wenn er es wirklich einmal tut, dann doch so allgemein bekannte auswählt, daß eine Verwechselung der Namen und eine daraus resultierende Verwirrung des Verständnisses beim Publikum unmöglich ist. Es sind im ganzen folgende Stellen: 320—327 (das Urteil des Paris), 1310—1313 (die Redegabe des Odysseus) und 1561—1564 (Helenas Untreue während der

---

[1]) Doutrepont hat übrigens unrecht, wenn er p. XX seiner Einleitung meint, daß der Verfasser sich hier nicht an Ovid anlehne. Die zitierte Stelle geht ebenso wie die Verse 1310—1313 des J. d'A. und 814—818 Élies auf die lateinischen Verse zurück

Non formosus erat, sed erat facundus, Ulixes
Et tamen aequoreas torsit amore deas:
O! quotiens illum doluit properare Calypso. (A. am. II 123—126).

Meiner Meinung nach liegt hier bei der Clef d'amors eine durch die Ungenauigkeit ihres Verfassers oder die Korruption des von ihm benutzten Exemplars des A. am. hervorgerufene Verwechselung des Namens Calypso mit Dido vor. Jedenfalls beweist das aber, daß der Sinn des Originals mißverstanden wurde.

Abwesenheit des Menelaus). Man beachte, daß alle drei Belege aus dem Kreise der Trojanersage genommen sind, die sich vom grauen Altertume an bis in die spätesten Jahrhunderte des Mittelalters einer sehr großen Beliebtheit erfreute und die in jener Zeit, die uns hier angeht, nicht nur — wenn auch ganz besonders — in Frankreich, sondern fast im gesamten Abendlande Bearbeiter und Übersetzer gefunden hat.[1])

Diese mythologischen Erwähnungen jedoch können, so interessant sie, besonders mit denen der beiden anderen französischen Nachahmungen der Ars amatoria verglichen, für uns sein mögen, doch nicht das Hauptgewicht unserer Betrachtung ausmachen; denn sie bilden ja gleichsam nur den poetischen Zierrat, das Rankenwerk der beiden zu vergleichenden Gedichte. Nun zum Inhalte selbst.

Der leichten Verständlichkeit sowie der Anziehungskraft des Stoffes für die Laien mußte natürlich sehr hindernd der Umstand in den Weg treten, daß denselben die römischen Verhältnisse, die bei Ovid so eingehende Berücksichtigung fanden, durchaus fremd waren. War doch jede exakte Kenntnis von dem Glanze des Augusteischen Zeitalters im Andenken des Mittelalters geschwunden, wo die Vorstellungen von den Personen und Ereignissen dieser versunkenen Welt den sich ineinander wirrenden, ineinander zerfließenden eines Traumes glichen.[2]) Bei diesem Fehlen jedes klaren Begriffes von antiker Kultur überhaupt, ist es selbstverständlich, daß J. d'A. sehr häufig einfach das fortläßt, was seiner Ansicht nach Leuten, die die römischen Verhältnisse nicht kennen, unbegreiflich sein muß. In erster Linie wurden dabei die zwei letzten Bücher der Ars amatoria, zumal das dritte betroffen, das daher auch bei der Übertragung weniger als die beiden anderen, insonderheit weniger als das erste berücksichtigt worden ist. Doch auch von diesem ist in der französischen Umgestaltung alles fortgefallen, was für das Mittelalter dunkel und interesselos sein mußte; so die Erwähnung der Porticus, des Isistempels, der Fora, des Theaters, der Arena, die Beschreibung der

[1]) Siehe W. Greif, p. 1.

[2]) L. Friedländer, DRuXCII 372, schreibt hierüber eingehender.

Naumachie des Augustus, und der Quellen von Bajae und Aricia, jede Anspielung politischer Art, mit einem Worte alles, was an spezifisch römisch-augusteischen Kulturelementen darin enthalten war. Nur die allgemeingültigen Aussprüche, die ewigen Menschheitswerte, die in dieses weitzügige Gemälde antiken Lebens wie goldene Sterne in ein großes Tuch hineingewebt waren, nur die blieben erhalten, während alles übrige zerfiel.

Mitunter aber läßt J. d'A. einen etwas Römisches bezeichnenden Begriff nicht einfach aus, noch überträgt er ihn, sodaß ihm im französischen Leben des 13. Jahrhunderts nichts entsprechen würde, sondern er setzt dafür das jenem spezifisch-römischen für seine Verhältnisse adäquate Element ein.[1]) So sagt er, anstatt wie Ovid dieselben Gelegenheiten zur Liebesjagd aufzuzählen, oder sie wie z. B. maître Élie nur flüchtig und unvollkommen zu gallizisieren, in den Versen 67—75:

Et ses tu, u-tu le dois querre?
En ton pais et en ta tierre
et as fiestes, u elles vont,
et as noces, u elles sont
souvent biel et bien acesmees,
mais garde, au moustier ne bees,[2])
ke la ne doit on fors orer,
nonporquant s'i puet on trouver
mainte biele, mignote dame (v. 67—75),

wobei er statt des lateinischen „Roma" ebenso geschickt wie einfach „ton pais et ta tierre" einsetzt und die anderen Treffpunkte Ovids summarisch mit dem hier wohl ganz allgemein zu fassenden Ausdruck „noces" wiedergibt.[3])

[1]) Kühne hat also unrecht, wenn er dies bei J. d'A vermißt und meint Élie gewinne „seinem Nebenbuhler gegenüber am meisten durch die Übersetzung römischer Verhältnisse ins Mitteralterliche." (23—24).

[2]) Ohne uns gänzlich nach den Angaben von Reinsch zu richten, haben wir es doch für nötig erachtet in diesem Verse von der Lesart Körtings abzuweichen, da ein Vers mais garde, au moustier ia n'i bees, wie ihn die Dresdener Handschrift enthalten soll, metrisch sowohl wie logisch nicht als einwandfrei gelten kann.

[3]) Godefroy sowohl wie Körting führen allerdings von dem afr. Worte noce nur die Bedeutung „Hochzeit" an. Aber vielleicht werden wir für dasselbe, analog dem mhd. hôch-zît, hôch-gezît auch den allgemeineren Sinn „Fest, festliche Veranstaltung" beanspruchen dürfen;

Weiter unten heißt es bei Erörterung derselben Angelegenheit: Se mes conmans ne tiens a gas,
les noces n'oublies tu pas
ne les carolles ne les danses (v. 83—85),

eine ebenso glückliche wie bündige Übertragung der Ovidschen Aufzählungen in die französischen Verhältnisse des 13. Jahrhunderts.

A. am. I 595—596 empfahl Oxid den jungen Männern:

Si vox est, canta: si mollia bracchia, salta,
Et quacumque potes dote placere, place!

der Einzeltanz nun — um diesen kann es sich hier lediglich handeln — wurde im Mittelalter als allgemeines gesellschaftliches Unterhaltungsmittel nur von den fahrenden Spielleuten, den Jongleurs, betrieben, und war aber sonst als ein von der Masse gepflegter Sport nicht oder nur sehr wenig bekannt. „Tanzen im engeren Sinne," sagt Alwin Schultz, „können zwei, ein Herr und eine Dame, oder drei, ein Herr und zwei Damen, die sich an den Händen fassen und nach den Klängen des Tanzliedes oder der begleitenden Instrumente in zierlichem Schritt und mannigfachen Touren dahinschreiten unter Führung eines Vortänzers." [1]) Daher schaltet J. d'A. die Äußerung Ovids aus und setzt dafür ein zeitgemäßes Element ein. Er empfiehlt dem Jüngling:

Se tu ses lire ne canter
riens qui li plaise a escouter
et qui li puist aussi seoir
et dont elle puist ioie avoir,
tu le dois faire par mon sens. (v. 109—113.)

---

hat doch auch das nfr. noce das ursprüngliche Bedeutungszentrum des lateinischen nuptiae überschritten und sich dem von uns für die vorliegende Stelle geforderten Sinne in einzelnen, besonders familiären Redensarten genähert, z. B. faire noce = sich freuen; faire la noce = lustig, ausgelassen leben, schwelgen; nocer = kneipen, schwelgen und schließlich noch noceur = Zecher, lustiger Lebemann, das nach Saxe-Villatte sogar literarisch durchaus sanktioniert ist.

[1]) Alw. Schultz, I, 545. — Siehe hierüber auch noch Suchier in seiner Literaturgeschichte S. 10: „Es gab Tänze, in denen ein einzelner Herr mit einer Dame tanzte; das Gewöhnliche war indessen die carole, bei der die Tanzenden einen Kreis bilden, der sich in der Regel von rechts nach links herum bewegt." Vergl. hierzu ferner noch Suchier 11 und 19 und den Buntfarbendruck auf Seite 18.

Dabei erinnern wir uns, daß der Brauch vorzulesen damals sehr beliebt und die Kunst der Lektüre geschätzt war. „Die alten Sagen ließ man sich immer wieder gern erzählen und lauschte mit Vergnügen, wenn eine neue Romandichtung vorgelesen oder gesungen wurde, welche die altbekannten Stoffe, die Wundertaten und Schicksale der Helden des Altertums, der Genossen des Dietrich von Bern und des Siegfried, der des karolingischen Sagenkreises oder gar von Artus Tafelrunde behandelte. War man so glücklich das Manuskript eines Romans zu besitzen, so ließ man sich gern immer wieder die alten, oft gehörten, aber gerade darum um so lieber gewonnenen Geschichten vorlesen.“ [1])

Zu diesen Streichungen und Veränderungen des lateinischen Originals, die auf die Unkenntnis des antiken Lebens bei dem französischen Publikum [2]) des 13. Jahrhunderts zurückgehen, kommen nun solche, die der Dichter in der Absicht vornahm, sich dem geistigen Horizonte seines Publikums überhaupt anzupassen. Der Kreis, an den er seine Lehren richtet, ist seiner intellektuellen Bildung nach von der Leserschar weit verschieden, für die Ovid seine Gedichte bestimmte. Ovid ist Aristokrat in der Poesie, d. h. er gehört zu jenen besonders in der Zeit des Augustus so zahlreichen literarischen snobs, die ihre Werke auf eine kleine, geistig angeregte und durch eine anhaltende — teils rezeptive, teils produktive — Beschäftigung mit der Poesie und Kunst zu einer großen Höhe des ästhetischen Empfindens gelangten Auslese von Kunstsinnigen und Dichterfreunden zuschneiden. Das ungebildete Volk, die breite Masse will er von dem Genusse seiner Schöpfung ausgeschlossen wissen. Man könnte deshalb als Motto über die Ars amatoria den Vers setzen, den Horaz an den Eingang seiner Römeroden stellt:

Odi profanum vulgus et arceo. [3])

Dieser exklusiv vornehme Zug der Ovidschen Muse überhaupt äußert sich, was die Liebeskunst im besonderen angeht, im

---

[1]) Alw. Schultz, I, 563.

[2]) Zum großen Teile natürlich auch bei dem Verfasser selbst.

[3]) Horaz: Oden und Epoden III, 1,1.

ganzen Zuschnitt des Gedichtes: Der Held ist ein vornehmer junger Römer, der den Schwerpunkt seiner Interessen — abgesehen von den erotischen Abenteuern — in die Beschäftigung mit den Wissenschaften und schönen Künsten legt. Nur für einen solchen konnte die Mahnung Geltung haben.

Disce bonas artes, moneo, Romana iuventus,
Non tantum trepidos ut tueare reos. (A. am. I 459—460.)

Auch die Damen der Ars stehen, wie uns die Vorschriften des dritten Buches zeigen, auf einer ganz beträchtlichen Höhe literarischer und gesellschaftlicher Bildung.

Im Vergleich dazu ist die Sphäre, in die uns die Ars d'amors des J. d'A führt, bedeutend bescheidener zu nennen. Von geistigem Leben ist nur sehr wenig, eigentlich gar nichts zu merken. Das Lesen wird als eine besondere soziale Fertigkeit gepriesen, und jede feinere Geistesbildung, jede höhere gesellschaftliche Kultur fehlt diesem Kreise natürlich ganz.

Wenn wir diesen enormen Abstand, der die beiden Lesergruppen von einander trennt, berücksichtigen, so werden wir es begreiflich finden, daß die hohen Ansprüche, die Ovid in intellektueller wie in sozialer Beziehung an seine Schüler stellt, bei unserem Dichter fortfallen mußten. Dazu gehört in erster Linie die Forderung der geistigen Überlegenheit und rhetorischen Fertigkeit des Mannes und die einer ausgedehnten Belesenheit der Frauen. Der ganze Literaturkatalog (A. am. III 329—349), der die Werke aufzählt, deren Kenntnis jedem weltgewandten Mädchen geläufig sein soll, ist bei J. d'A. nicht nur fortgefallen — was wir angesichts der antiken Namen begreiflich finden würden — sondern er findet überhaupt kein Gegenstück. Ebenso fehlt die deutlich ausgesprochene Neigung Ovids für die älteren Venusdienerinnen (A. am. II 667—702) und die sich eng damit berührende Forderung einer besonderen Technik in der Kunst des erotischen Genießens. J. d'A. verlangt mit Rücksicht auf das jugendstarke und ungeschminkte Naturgefühl seiner Hörer nicht, daß man in den rein physischen Genuß ein geistiges oder ästhetisches Moment hineinlege und eine von dem gewöhnlich erstrebten Ideal abweichende spezifische Schönheit darin suche. Die rusticitas, die einerseits eine spieß-

bürgerliche, streng ehrbare Moral, andererseits ein derbes, ungezügeltes Drauflosgehen, ein plumpes Zugreifen in der Liebe bezeichnet, wird daher auch von ihm nicht so verdammt wie von dem raffinierten Genußkünstler der eleganten Roma. Er verliert im Gegenteil kein Wort darüber, weiß er doch, daß er bei den meisten, wenn nicht gar bei allen seiner Leser nichts anderes voraussetzen darf. Ferner vermissen wir — auch das ist sehr begreiflich — den unendlich umfassenden Einblick, den Ovid seine Schüler in die Toilettengeheimnisse der Damenwelt werfen läßt, ebenso wie die subtilen und minutiösen Vorschriften über weibliche Kleidung, so insonderheit die Aufzählung der verschiedenen Haartrachten. Die Zeit, für die das pikardische Gedicht bestimmt war, zeigt im Vergleich zu dem Jahrhundert des ersten römischen Kaisers eine simplicitas rudis[1]) und stellt sich ungefähr in eine Linie mit dem von Ovid vielfach gering geschätzten Heroenzeitalter der römischen Republik, in dem ein Cato gegen den überhandnehmenden Luxus der Frauenkleidung wetterte, während die Augusteische Glanzepoche mit dem Jahrhundert Voltaires zusammengehört, wo im Rahmen einer auf die höchste Spitze getriebenen Kultur das griechisch-römische Liebesleben wiedererwachte, wo ein Gentil Bernard seine Art d'aimer schrieb, wo die filles du monde das Erbe der Hetäre und der Libertine antraten und den erloschenen Reiz der Jugend durch blendende Vorzüge des Geistes zu ersetzen suchten.[2])

Derselben Absicht unseres Dichters, auf die niedrige Bildungsstufe seiner Leser herabzusteigen, verdankt eine

---

[1]) Vergl. A. am. III 113—114:

Simplicitas rudis ante fuit, nunc aurea Romast,
Et domiti magnas possidet orbis opes.

[2]) Ich möchte nicht unterlassen, bei dieser Gelegenheit auf einige Verse aus dem ersten Gesang der Art d'aimer Bernards hinzuweisen, die als typisch für das kokette Treiben jener alten „Welttöchter“ gelten können. Sie sind dem Kapitel entnommen, das der Dichter Des Quatre Ages überschrieben hat und stehen auf Seite 38 der in der Bibliographie zitierten Ausgabe.

Moins jeune encore. la beauté nous engage.
L'art du maintien, les grâces du langage,
Les dons acquis, les charmes empruntés,
Donnent un lustre au conchant des beautés.

Änderung rein ästhetischer Art ihr Entstehen, die, an sich unbedeutend für den Wert des Ganzen, uns doch den Typus des mittelalterlichen Schönheitssinnes in den Kreisen des Volkes vorführt und die wir deshalb hier besonders markieren wollen: Wenn wir Ovids Anweisungen über die Anordnung der weiblichen Kleidung betrachten, so tritt uns dabei überall ein maßvoller, stilisierter Geschmack entgegen, eine Vorliebe für das echt Vornehme, das sich im Einfachen und Schlichten kundgibt. Er will seine Schülerinnen nicht als pompös protzenhafte Toiletteköniginnen, mit Gold und Edelsteinen beladen, daherrauschen sehen, sondern rät ihnen vielmehr an, allen übermäßigen Schmuck als entstellend bei Seite zu lassen;

Vos quoque non caris aures onerate lapillis,
Quos legit in viridi decolor Indus aqua,
Nec prodite graves insuto vestibus auro!
Per quas nos petitis, saepe fugatis, opes. (A. am. III 129—132.)

Etwas weiter unten sagt er bei ähnlicher Gelegenheit (A. am. III 169—170):

Quid de veste loquar? nec nunc segmenta requiro,
Nec quae de Tyrio murice, lana, rubes.

Schließlich mag der Ausspruch Ovids hier noch Platz finden, den er bei Erörterung der Gangart ausspricht und der als eine nicht beabsichtigte, aber darum nicht minder glückliche Zusammenfassung dieser gediegenen Geschmacksrichtung in einige wenige Worte gelten kann:

Sed sit, ut in multis, modus hic quoque: rusticus alter
Motus, concesso mollior alter erit. (A. am. III 305—306.)

Hier liegt nun, wie schon angedeutet, das Schönheitsideal des französischen Dichters nicht in denselben leise geschwungenen Linien seines klassischen Vorbildes, die uns von der allgemeinen Wesenheit der griechischen Kunstwerke, der „edlen Einfalt und stillen Größe“, inspiriert erscheinen.[1]) Der abgrundtiefe Unterschied, der beide Verfasser von einander

[1]) Wie denn auch Ovid bekanntermaßen in seiner Ars amatoria direkten Beeinflussungen durch die griechische Bildhauerkunst nicht entgangen ist und zwar in folgenden Stellen: II 613, III 141, 219, 224, 401 (zitiert nach P. Brandt). Über Ovids Stellung zur antiken Kunst überhaupt siehe Wunderers in der Quellenangabe genannte Schrift.

trennt, zeigt sich am charakteristischsten in den Versen, die Ph. Simon in seiner Paralleltabelle mit den an erster Stelle von uns zitierten (III 129—132) zusammengestellt hat, die aber meiner Meinung nach eher mit dem zu zweit angeführten Distichon (III 169—170) verglichen werden kann, wenn auch eine direkte Nachahmung beidemale eben wegen des gänzlich umgestülpten Inhaltes in Abrede gestellt werden muß. J. d'A. äußert sich nämlich zu dem Kapitel der Toilettenfrage den Frauen gegenüber folgendermaßen:

Tous iors se doit feme afaitier
et plaisamment aparellier:
adies vauroie, par saint Mor,
la moie fust viestue d'or!

Hier ist jede Spur von dem reifen ästhetischen Empfinden und dem geläuterten Schönheitssinn, der Ovid beseelte und durch all den frivolen Schmutz seiner Dichtung hindurch zum Lichte drang, verloren gegangen, und es tritt dafür grell und beinahe schreiend ein rauher, naiver Geschmack ein, der uns anmutet, wie das Lustgefühl des Kindes oder des Naturmenschen am Bunten, Glänzenden und Schillernden.

Man kann mit dieser Stelle die Beschreibung zusammenstellen, die einmal Colin Muset von dem Anzuge der Tochter des Königs von Tudela liefert und die als gleich charakteristisch für die durchaus extrem naive Richtung des ästhetischen Empfindens im Mittelalter anzusehen ist. Es heißt dort von Vers 9—26:

D'un drap d'or qui reflambele
Ot robe fresche et novele,
Mantel, sorcot et gonele:
Molt sist bien a la dansele. —
    En son chief sor
    Ot chapel d'or
Qui reluist et restancele
Safirs, rubis et entor
Et mainte esmeraude bele.
    Beaus Deus! et c'or
    Fussé je or
Amis a tel damoisele. —
Sa ceinture fu de soie,
D'or et de pieres ornée!

Tos li cors li reflamboie
Si com fust enluminée.
Or me doinst Deu de li joie,
Qu'aillors nen ai ma pensée![1]) —

Man könnte nun freilich das Auftauchen dieser Anschauung bei J. d'A. vielleicht auch allein auf das Konto des Dichters setzen, zumal er doch auch sonst nur äußerst selten Sinn für den Schönheitsgehalt der Ovidschen Verse zeigt. Aber dieses mangelnde persönliche Kunstverständnis äußert sich bei ihm doch lediglich im Weglassen von ganzen Partien, nicht aber in einer radikalen Umkehrung und Verdrehung der ursprünglichen Leitsätze. Diese gänzliche Verschiebung des von Ovid zum Ausdruck gebrachten Sinnes scheint mir daher nur so erklärlich, daß wir es hier mit einem Zugeständnis an die naturartigen, rohen und unentwickelten Anschauungen zu tun haben, die die Leser jener Zeit vom Schönen hatten. —

Wenn wir im folgenden der Rücksichtnahme unseres Verfassers auf seine Zeit weiter nachgehen, so haben wir da zunächst solche Umgestaltungen der lateinischen Fassung der Liebeskunst zu konstatieren, die er in ethischer Beziehung vornahm, d. h. die hervorgehen aus dem Eindringen der Ansichten in seine Arbeit, die das Mittelalter von Recht und Unrecht, von Gut und Böse, von Erlaubtem und Verbotenem hatte. Zunächst allerdings ergeben sich im Hauptpunkte, d. h. in der Anschauung von der Art der Liebe, die den Gegenstand der Betrachtung beider Dichter bildet, von dem Recht der Jugend auf ihren Genuß, Übereinstimmungen. Es ist hier wie dort dieselbe rein sinnliche, nur auf Befriedigung des sexuellen Triebes ausgehende Minne, deren Ankündigung Ovid mit den Worten vollzieht:

Nil nisi lascivi per me discuntur amores. (A. am III 27.)

Auch bei J. d'A. ist die geschlechtliche Wollust das beseligende Prinzip, das allen Schmerz und Kummer der Liebenden versöhnt und heilt. Diese Meinungsäußerung wurde unserem Verfasser um so leichter, als er sich an einen Kreis von Hörern wandte,

[1]) Bédier, p. 94. Außerdem auch bei Bartsch: Romanzen und Pastourellen, 355!

der, frei von jeder spießbürgerlich engherzigen Sittlichkeitsschwärmerei, den oft allzu kecken Ton nicht rügte. So sagt er zu Beginn des von den Geheimnissen der Liebe handelnden Kapitels:

Ichi desfenc sans nulle doute,
ke nus fel vilains ne m'escoute:
del secre d'amors voel parler
c'a tous ne doit on demoustrer
ne a toutes, ce m'est avis,
qui cuers ont nices et faintis
ne ia ne saveront avoir
amors, car tant n'ont de savoir,
n'autrui ne sevent deliter
n'eles meismes deporter. (2195—2204.)

Ja, mitunter geht der Dichter über die Linie, die Ovid bei allem Heiklen und Anstößigen beachtet, noch hinaus und gibt eine für unsere Begriffe höchst unmoralische und verwerfliche Anschauung aus. So z. B. bei der Erörterung der Stellung des Liebhabers zum Mann der von ihm verehrten Frau; er vergißt hier gänzlich, daß das lateinische „vir" nicht adäquat ist mit dem „mari" seiner Sprache und wendet, wogegen sich Ovid zu wiederholten Malen energisch verwahrt, die nur für jenen gültigen Vorschriften in ausgedehntem Maße auch auf diesen an. So sagt er v. 252—263:

Se dame aimes qui ait baron,
honor li porte, c'est molt bon,
en tous lius, u le trouveras,
de li siervir te peneras,
ami en fai et compaignon,
si qu'il te maint a se maison,
que cou te puet molt avancier;
tousiors, te lo, occoison quier
c'a sa maison et convierser
puisses et venir et aler;
fai tant que volentiers te voie
en sa maison et te convoie.

Wir dürfen jedoch auch zur Beurteilung dieser Zeilen, wie bereits oben, den Maßstab nicht von unseren modernen sittlichen Überzeugungen hernehmen, sondern müssen bedenken, daß J. d'A. dies mit Rücksicht auf seine in dieser Beziehung sehr starknervigen Zeitgenossen schrieb, die Raoul Rosières

einmal mit Recht „enragés de sensualité" genannt hat,[1]) die das Wort pudeur noch nicht in ihrer Sprache hatten, die in ihrer naturburschenartigen Rücksichtslosigkeit und ihrem selbstherrlichen Kraftgefühl die Befriedigung ihres heißen Sehnens mit allen Mitteln erstrebten, denen die Betätigung ihrer Adamstriebe so sehr Lebensbedürfnis war, daß sie sie nicht im mindesten zu verdecken suchten. Man beachte auch — was wir früher schon einmal andeuteten, daß fast der ganzen mittelalterlichen Poesie dieser stark erotische Zug aufgeprägt ist, den Lecoy de la Marche einmal in klerikaler Prüderie als die „grande tache de la littérature du moyen âge" bezeichnet hat.[2]) —

Zur Bewertung des temporären Gehaltes unseres Gedichtes mag schließlich auch die Betrachtung der Stellung dienen, die der Verfasser zum Unterschied von Ovid zur religiösen Idee seiner Zeit einnimmt. Bei Ovid treffen wir einen Mangel jeder warmen religiösen Empfindung; der Verfall des römischen Volksglaubens, wie er sich bereits in den sarkastischen Bemerkungen Ciceros über die so gut von ihren Göttern instruierte epikureische Sekte kundgibt,[3]) zeigt sich hier in erschreckend deutlicher und rücksichtsloser Art. Die Religion seines Stammes hat dem Dichter gar keine festen Überzeugungen geben können, ja sie dient ihm direkt zu frivolem Scherz und Spott. Seine Götter schweben nicht auf ätherischen Höhen, unberührt von allem irdischen Gefühl, sondern sie sind mit ihrer leichtlebigen, auf den Genuß des Augenblicks kleinherzig bedachten Art und ihrem sinnlich erotischen Treiben potenzierte Abbilder menschlicher Schwäche und Leidenschaft.[4]) Ja Jupiter, wegen seiner zahlreichen galanten Extravaganzen

---

[1]) R. Rosière: société frçse II 404.

[2]) LeXIIIe siècle 215.

[3]) Ciceronis De natura deorum, besonders im zweiten Buche.

[4]) Damit soll nicht etwa gesagt sein, daß Ovid mit dieser Ansicht in seiner Zeit alleinstehe; durchaus nicht; sie ist bei den antiken Schriftstellern und ebenso beim Publikum, zumal in den späteren Jahrhunderten, gang und gäbe und wurzelt wohl in der körperlichen Vorstellung, die das Altertum von seinen Göttern hatte, auf die es die menschlichen Verhältnisse, nur in gesteigerten Dimensionen, übertrug.

besonders bekannt, nimmt die Liebenden unter seinen besonderen Schutz und lacht sogar über den Meineid des Liebhabers, hat er doch selbst oft beim Styx der Juno falsch geschworen.

> Juppiter ex alto periuria ridet amantum
> Et iubet Aeolios inrita ferre Notos.
> Per Styga Junoni falsum iurare solebat
> Juppiter: exemplo nunc favet ipse suo. (A. am. I 633—636.)

Besonders aber tritt uns dieser gänzliche Mangel an aufrichtigem Religiositätsgefühl in den folgenden Versen entgegen, die ein echt rationalistisches, ich möchte mit einem Anachronismus sagen, machiavellistisches, aus rein utilitaristischen Gründen sich herleitendes Glaubensbekenntnis enthalten:

> Expedit esse deos, et, ut expedit, esse putemus:
> Dentur in antiquos tura merumque focos. (III 637—638.)

Diese mangelnde Achtung vor der göttlichen Autorität, dieser selbstsüchtige Standpunkt, der die Religion nur da gelten lassen will, wo sie unmittelbaren Nutzen bringt und der in der ganzen altfranzösischen Literatur, soweit wir ersehen können, nur einmal und zwar in den Memoiren des Philippe de Commynes zum Ausdruck kommt, hat nun bei J. d'A. einer ganz anderen Auffassung Platz gemacht, die sich offensichtlich als eine bewußte Anpassung an das starke religiöse Empfinden, an die Allgewalt der christlich orthodoxen Idee im Mittelalter zu erkennen gibt. Er mischt nicht etwa die heiligen Gestalten seines Glaubens als Beispiele profaner Leidenschaft mit den Menschen untereinander, ihm sind irdische und himmlische Liebe zwei streng voneinander getrennte Gebiete; der Name Gottes findet daher im Zusammenhang mit den eigentlich erotischen Abschnitten seines Gedichtes keine Erwähnung. Die einzige Stelle, die ihn nennt, ist im Anschluß an die Besprechung der Beghinen geschrieben. Da heißt es v. 2311—2314:

> d'une riens sui lies, sans mentir,
> ke diu ne puet on pas mentir,
> le siecle puet on engignier,
> mais diu ne puet on cuncyer.

Hieraus spricht, wie jeder sieht, ein frommes, von wahrem Andachtsgefühl durchdrungenes Gemüt, das vertrauensvoll zu der Allweisheit und Allmächtigkeit seines christlichen Herrn

aufblickt. Obwohl dieser Mensch mit den ganzen Fasern seines Wesens an der Erde und ihren sinnlichen Freuden hängt, auf die sein ganzes poetisches Werk nur einen Hymnus darstellt, obwohl er mit sehnsüchtigem Verlangen nach den goldenen Früchten greift, die im irdischen Paradiesgarten wachsen, und er aus ehrlich begeistertem Herzen den Frauen zuruft:

Ames donques, ames, ames (v. 1827),

so gilt ihm doch die Kirche als Stätte der Andacht und der stillen Selbstbetrachtung, wenn auch die schönen Frauen und seine feurige Jugendlust seinen Blick von der inneren Einkehr oft zur äußeren Umschau gezogen haben:

mais garde, au moustier ne bees,[1]
ke la ne doit on fors orer,
nonporquant si puet on trouver
mainte biele, mignote dame
qui molt a giete par m'ame
un douc regart simple amourous,
dont on est tost trespense tous. (v. 72—78.)

So gibt sich also, während wir bei Ovid deutlich den Spuren des religiösen Indifferentismus im Zeitalter des Augustus begegnen, hier, allerdings in abgeschwächtem Maße, der spezifisch christlich theologische Charakter des Mittelalters zu erkennen, der jene Zeit so sehr beherrschte, daß alle anderen Interessen daneben versanken, ja daß alles menschliche Tun und Treiben in Verbindung mit der supranaturalistischen Idee gesetzt und fast nur im Hinblick auf seine Ewigkeitsbedeutung betrachtet wurde.

Noch angenehmer als dieses verinnerlichte und bei aller Steigerung doch in maßvollen Grenzen gehaltene Religionsgefühl berührt den vergleichenden Betrachter die hohe ethische Meinung, die Jacques d'Amiens in vollem Gegensatz zu seiner lateinischen Vorlage von der persönlichen Würde des Liebhabers im Verhalten seiner Dame gegenüber an den Tag legt, und die als eine bewußte Anpassung an den Volkscharakter der Pikardie aufzufassen ist. Wir bringen die Darlegung dieser Ansicht als letzten Punkt dieses Abschnittes: Ovid verlangt von seinem Schüler bekanntlich im Verkehr mit den

---

[1]) Siehe über diesen Vers Seite 93, Anm. 2.

Frauen eine große Dienstbereitschaft, ja eine unerträgliche, beinahe über die Grenzen der menschlichen Natur hinausgehende Selbstverleugnung und Duldungsfähigkeit. Nicht genug, daß der junge Römer sich in seinen Wünschen und Ansichten, in der Einteilung seiner Zeit, in der Gestaltung seines ganzen Tages- und Wochenprogrammes der Willkür seiner Geliebten fügen soll, er muß sogar in der bleichen Gesichtsfarbe, in dem abgemagerten Körper und in äußeren Zeichen der Trauer das Symbol verzehrender Leidenschaft zur Schau tragen.

Palleat omnis amans! hic est color aptus amanti:
Hoc decet: hoc stulti non valuisse putent! (A. am. I 729—730.)
Arguat et macies animum, nec turpe putaris
Palliolum nitidis inposuisse comis! (A. am. I 733—734.)

Der Liebende darf sogar vor Dienstverrichtungen nicht zurückschrecken, die eines freigeborenen civis Romanus unwürdig und eigentlich Sache der Sklaven sind:

Nec tibi turpe puta (quamvis sit turpe, placebit)
Ingenua speculum sustinuisse manu (A. am. II 215—216),

wobei sich der Dichter, wie man deutlich aus dem ersten Verse heraushört, der Ironie, die eine solche Handlung auf die ganze Würde eines freien Romulusenkels darstellt, wohl bewußt ist. Ja, Ovid scheut sich nicht der Opferwilligkeit des Liebhabers die stärkste Belastungsprobe zuzumuten und dreist die Forderung auszusprechen, daß ihm selbst Prügel von zarter Hand willkommen sein müssen:

Nec maledicta puta, nec verbera ferre puellae
Turpe, nec ad teneros oscula ferre pedes. (A. am. II 533—534.)

Wenn man nun den Volkscharakter der Pikardie betrachtet, für die das afr. Gedicht gemäß seinem Dialekte und besonders der Abstammung seines Verfassers doch in erster Linie bestimmt sein mußte, so wird man darin an Stelle des nachgiebigen, konvenienten, bis zur Entkleidung jeder männlichen Selbstachtung gehenden Ergebenheit, die Ovid bei seinen Lesern voraussetzen konnte, einen trotzigen und eigenwilligen, dem germanischen Wesen verwandten Zug finden, welcher an jenen rauhen, die liebevollen Worte seiner Herrin mit schnödem Hohne zurückweisenden Ritter der bekannten Kürenbergstrophe

erinnert.[1]) Bei der Analyse des pikardischen Volkstypus sagt Raoul Rosières einmal: „Hier finden sich alle kraftvollen und knorrigen Eigenschaften des französischen Gesamtcharakters zusammen . . . Ein freier, unabhängiger Stamm, ein Stamm, der vor allem mit unverbrüchlicher Zähigkeit an seinen alten Rechten festhält, ein Geschlecht, das die Natur mit einem hohen und stolzen Sinn beschenkt hat. Dieser kraftvoll herrische Zug mag sich dem Reisenden des 12. Jahrhunderts schon äußerlich darin aufgedrängt haben, daß selbst die kleinsten Städte mit ihren verbarrikadierten Toren und ihren Zinnen, zwischen denen drohend die Lanzen der Krieger blitzten, sich wie befestigte Burgen ausnahmen.“ [2]) Mit diesem männlich-kriegerischen Wesen, das innerhalb eines Jahrhunderts keine wesentliche Einbuße erlitten haben konnte, vertrugen sich natürlich jene Ovidschen Zumutungen nicht. Es ist schon genug, wenn unser Dichter die lateinischen Verse

Et lacrimae prosunt: lacrimis adamanta movebis
Fac madidas videat, si potes, illa genas (A. am. 659—660)

in seine Sprache übersetzt:

et fai que te voie plourer
tenrement et fort souspirer:
teux cozes molt bien le feront
amolir et l'esmouveront
a cou, k'elle ait mierci de toi. (v. 1096—1100.)

Dagegen den bei Ovid unmittelbar darauffolgenden Rat, seine Augen mit der Hand zu befeuchten, um dadurch bei seiner Herrin den Glauben zu erwecken, als ob ihm ihre abweisende Haltung Tränen erpresse, hat er fortgelassen, offen-

[1]) Minnesangs Frühling 9, 29—36.

[2]) R. Rosières II, 45—46: Toutes les qualités solides et tenaces de l'esprit français s'accusent ici. — — — Peuple indépendant avant tout, infatigable revendicateur de toutes les libertés „fiers gens de leur nature“ (Barthélemy l'Anglais: Le propriétaire des choses XV, 26). Si vous aviez traversée la Picardie au XII ème siècle, vous auriez vu ses moindres villes fortifiées comme des châteaux, portes fermées, faisant briller entre leurs créneaux les piques de leurs hommes d'armes. De pique est venu, dit on, le nom de Picardie. Pendant cinq siècles, l'existence de ce peuple n'a été qu'une latte continuelle contre les rois, les nobles, les évêques pour conquérir et défendre ses franchises.

bar aus Furcht, dem Liebhaber in den Augen seiner nordfranzösischen Landsleute ein unwürdiges und kriechendes Ansehen zu geben. Aus dem gleichen Grunde mußten natürlich sämtliche oben angeführten, dem männlichen Selbstbewußtsein widerstrebenden Forderungen Ovids unterdrückt werden.

Leider können wir bei den beiden anderen Bearbeitern der Ars amatoria im 13. Jahrhundert nicht eine gleich erhabene Anschauung von der Selbstachtung des Mannes seiner Dame gegenüber und ein gleiches Hinaufziehen und Veredeln des ihm von Ovid erteilten Charakters zum Kraftvollen, Stolzen und Würdigen feststellen. Élie, der ja überhaupt — wie wir schon öfter gesehen haben — sich nicht scheut, seine Vorlage fast wortgetreu zu kopieren, sagt in den Versen 641—646:

e tu qui d'amor es li mestre
Dois en palir & maigres estre;
C'est la coulor(s) qui mielz auient
A celui qui amors maintient.
Se li amant sont pale & mat,
De ce ne te merveille pas.

Auch der Verfasser der Clef d'amors, der doch uns bei verschiedener Gelegenheit eine ziemlich selbständige Haltung zeigte, hat diesen Anlaß, einen höheren Gesichtspunkt in sein Gedicht einzuschalten, unbenutzt gelassen. Er sagt bei Übertragung derselben Verse, die der eben angeführten Stelle Élies als Vorlage dienten:

Por miex a ton desir ataindre
te doit megresce le vis taindre,
que chascun die que tu aimes
combien qu'a nuluy ne t'enclaimes (1197—1200)

und mutet weiter unten (v. 1825—1828) seinem scheinbar mit derselben Geduld wie bei Ovid begabten Schüler sogar zu, daß er, „um des Beifalles seiner Geliebten sicher zu sein“, ihr den Fuß küssen solle. —

Schlußwort.

So sehen wir, wenn wir auch hier am Schluß des vorstehenden Abschnittes unsere darin enthaltenen Bemerkungen einer summarischen Rückbetrachtung und Zusammenfassung unterziehen, überall die vorsichtige Hand des in und in gewissem Grade über seiner Zeit stehenden Meisters, der in einem an die Natur seiner Hörer mit psychologisch feinem Verständnis sich anschließenden Sinne alles, was nicht innerhalb ihres geistigen Horizontes lag, was sich mit ihren Lebensgewohnheiten und -anschauungen nicht vertrug oder was ihren ethischen und ästhetischen Begriffen unverständlich sein mußte, entweder einfach fortschneidet oder in eine neue, der Zeit angepaßte Form umschmilzt. Dadurch erweitert sich natürlich der Abstand, der die Art d'amors schon nach anderen Gesichtspunkten von der Liebeskunst Ovids trennte, ganz erheblich, mußten doch gerade die mittelalterlichen Ansichten, von denen der Dichter nicht abstrahieren konnte, das bei allem sozusagen Zeitlosen doch durchaus moderne Kolorit, das er seinem Werke verlieh, von vornherein eine freiere Stellung zu seiner Vorlage bedingen. Das geht nun allerdings bei ihm nicht so weit, daß er, wie etwa die Übersetzer der griechisch-römischen Literatur im 16. Jahrhundert, ein Amyot, ein Pelletier du Mans und viele andere, die ganze Kultur seiner Zeit in den Rahmen seines Gedichtes hineingepreßt und auf eine dem Geiste der lateinischen Liebeskunst Gewalt antuende Art das mittelalterliehe Leben in die Antike zurückprojiziert hätte: Es sind bei aller Schärfe und Sicherheit der Beobachtung seiner Gegenwart, bei allem rücksichts- und verständnisvollen Eingehen auf die Eigenheiten ihres Charakters doch immer nur verhältnismäßig wenige Punkte, die auf das spezifisch

Temporäre hinweisen; es tut sich, auch wenn man die Clef d'amors oder die Bearbeitung des maître Élie dagegen hält, in bezug auf die Einschaltung von Kulturelementen eine gewisse keusche Zurückhaltung, eine maßvolle Scheu kund. Und insofern kann man sagen, daß der Dichter nicht nur in, sondern auch über seiner Zeit steht.

Die national und geschichtlich bedingten Erscheinungsformen bilden also, so interessant ihre Betrachtung im einzelnen auch sein mag, doch lange nicht den wichtigen Bestandteil des Ganzen, wie bei Ovid, wo sie nicht nur den Grundzug der Liebeskunst, sondern auch, rein ästhetisch genommen, den Hauptwert ausmachen. Der liegt nun allerdings für die Art d'amors des Jacques d'Amiens überhaupt nicht in einem der einzelnen Punkte, wie wir sie der Reihe nach in der vorstehenden Abhandlung charakterisiert haben, sondern der liegt in der bunt schillernden Gesamtphysiognomie, wie ihn die harmonische Verbindung und geschlossene Aneinanderreihung all dieser verschiedenen, auf den ersten Blick sich gegenseitig scheinbar ausschließenden Momente dem Werke aufprägt:

Ovids ars Amatoria ist eigentlich nur Zeitdichtung, d. h., sie ist einerseits Poesie, ja bis zur höchsten Feinheit und Raffiniertheit gesteigerte Poesie, andererseits aber ist sie ein grandioser Weltspiegel, der das römische Leben der Augusteischen Epoche in wundervoller Reichhaltigkeit festhält. Damit jedoch ist ihr Begriff völlig umschrieben; sie birgt also in sich zwei durchaus nicht heterogene Elemente. Die Art d'amors des Jacques d'Amiens ist beides, wenn auch in stark abgeschwächtem Maße; sie enthält neben sonst literarisch Minderwertigem doch auch, zuweilen wenigstens, dichterisch Gutes, und sie trägt einen temporären Charakter insofern, als das Mittelalter und die französischen Sozialverhältnisse ihre Reflexe in zwar weniger aufdringlicher, aber doch deutlicher Weise in sie hineingeworfen haben. Aber damit ist ihr Gesamtgehalt, die reiche Gegensätzlichkeit ihres Charakters noch nicht erschöpft: Sie ist ein didaktisches, nach logischen Gesichtspunkten geordnetes und in Ton und Haltung als durchaus lehrhaft erkennbares Werk, während dieser Zug bei Ovid verblaßt und sich in eine

„heitere Ironie“ des Lehrgedichtes[1]) auflöst. Daneben ist sie an anderer Stelle Gefühlsdichtung insofern, als sich in ihr ein affektreiches, von Leidenschaft ergriffenes Herz ausspricht.

Auch in versteckteren Zügen läßt sich dieser scheinbar widerspruchsvolle und doch schließlich zu reiner Harmonie zusammenklingende Gesamtcharakter verfolgen: Auf der einen Seite schließt sich das Werk des französischen Dichters in einzelnen Versen, wie uns der erste Teil unserer Betrachtung zeigte, epigonenhaft treu an seine lateinische Vorlage an, auf der anderen strebt es mit um so größerem Eifer davon ab. Während es in der ausgeprägt didaktischen Tendenz sich in das Gebiet der epischen Poesie einordnet, begegnen wir an unzähligen Stellen deutlichen Spuren eines dramatisch dialektischen Talentes. Es ist stark gnomisch-sentenziös wegen der großen Fülle allgemein menschlicher Aussprüche und Beobachtungen, und dabei verfährt es doch wiederum rein experimentell, denn hinter den Anweisungen und Ratschlägen haben wir uns immer als Objekt der Neigung des Dichters eine Frauengestalt zu denken, auf die sie zugeschnitten sind. Und schließlich mag noch erwähnt sein, daß wir es wahrscheinlich mit einem geistlichen Verfasser zu tun haben, dessen Lebensideal in einer asketisch-theologischen Auffassung der Welt, in einem freiwilligen Verzicht auf alle irdischen Genüsse, in einem andächtig verklärten Aufblicken zu lichten Wolkenhöhen bestehen sollte, während sich neben diesem innigen Religionsgefühl ebenso stark, ja noch stärker die Weltfreude, die Lust an vergänglicher Pracht, das leidenschaftliche Pochen auf die Rechte der menschlichen Natur ausgeprägt findet.

In dieser Synthese der allerverschiedensten, teilweise bis zur gegenseitigen Ausschließung von einander getrennten Elemente, in dieser fast unbegreiflichen Gegensätzlichkeit seines Charakters besteht, wie gesagt, der Hauptwert unseres Gedichtes und seine Originalität der Liebeskunst Ovids gegenüber. Daß einzelne Züge des lateinischen Prototyp sich sogar

[1]) Frdr. Th. Vischer meint in seiner Ästhetik III 1471: „Hier (d. h. in Ovids Ars amatoria) entsteht eigentlich eine freie und heitere Ironie des Lehrgedichtes.“

in ziemlich reicher Anzahl in ihm wiederfinden, das ändert an seinem Selbständigkeitsgehalt nichts, zumal es der Dichter, wie wir gesehen haben, verstanden hat, sie durch eine freie und vernunftgemäße Bearbeitung und Verteilung des Ganzen, durch eine Durchsetzung des entlehnten Stoffes mit didaktischen, subjektiven und temporären Gesichtspunkten zu seinem persönlichen Besitztum umzuschmelzen.[1]) Damit hat er ein Werk nicht nur von individuellem, sondern auch von echt nationalem Geiste geschaffen, denn gerade in seinem Volke ist diese Gabe, „die verschiedenen Glieder und Teile zu einem Ganzen künstlerisch zu vereinigen," ist „dieses Talent der Harmonisierung so groß, daß man darin bereits das Eigenartige des französischen Genies, das Persönliche der französischen Kunst, gesucht hat."[1])

[1]) Es erübrigt sich unserer Meinung nach, auf die Frage der Abhängigkeit unseres Dichters von maître Élie näher einzugehen. Abgesehen davon, daß diese Frage, die Kühne S. 28—29 seiner Abhandlung bejaht hat, nicht zu dem von uns gewählten Thema gehört, ist auch das Material, auf das Kühne seine These stützt, so furchtbar dürftig und fadenscheinig, daß man nicht recht einsieht, wie jemand in einer wissenschaftlichen Erörterung eine auf so schwachen Füßen stehende Behauptung allen Ernstes aussprechen kann.

[1]) A. G. van Hamel, Beilage 7, 3.

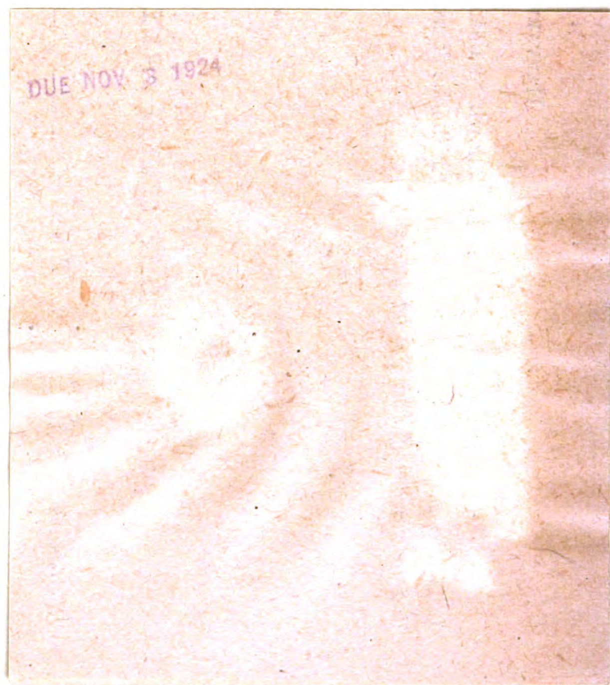
Vita.

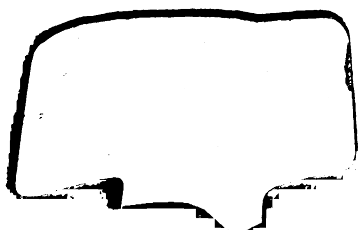
Ich, Georg Kühlhorn, wurde am 2. Oktober 1886 zu Quedlinburg als der dritte Sohn des dort ansässigen evangelisch-lutherischen Kaufmanns Karl Kühlhorn geboren. Nach Vollendung meines sechsten Lebensjahres trat ich in die Knabenbürgerschule meiner Geburtsstadt ein, um sie nach Absolvierung der üblichen drei untersten Klassen gegen das Königliche Gymnasium daselbst einzutauschen. Nach vier Jahren (Ostern 1900) verließ ich auch dieses und siedelte gleichzeitig mit meinen Eltern nach Leipzig über, wo ich an der Thomasschule die Klassen Obertertia bis Oberprima in regelmäßiger Stufenfolge durchlief und den Grundstock zu meiner wissenschaftlichen Ausbildung erhielt. Insbesondere traten hier die neueren Sprachen und die deutsche Literatur stärker und deutlicher in meinen Gesichtskreis, als das bis dahin der Fall gewesen war. Ostern 1905 erhielt ich von dieser Anstalt das Reifezeugnis und ging unmittelbar darauf an die Universität Heidelberg, der ich während meines ersten und meines vierten Semesters als Student der romanischen und germanischen Philologie angehörte. Ich habe während der dort verbrachten Studienzeit die Vorlesungen der Herren Braune, Neumann, Strachan, Schneegans und v. Waldberg besucht. Außerdem war ich je zwei Semester lang aktives Mitglied der oberen Abteilung des neufranzösischen Seminars bei Herrn Professor Schneegans und des englischen bei Herrn Lektor Strachan; je ein Semester lang besuchte ich regelmäßig als ordentlicher Teilnehmer das deutsche Seminar (neuere Abteilung) des Herrn Professor v. Waldberg und das italienische des Herrn Professor Voßler. Während eines dreimonatlichen Aufenthaltes in der französischen Schweiz und in Südfrankreich, den

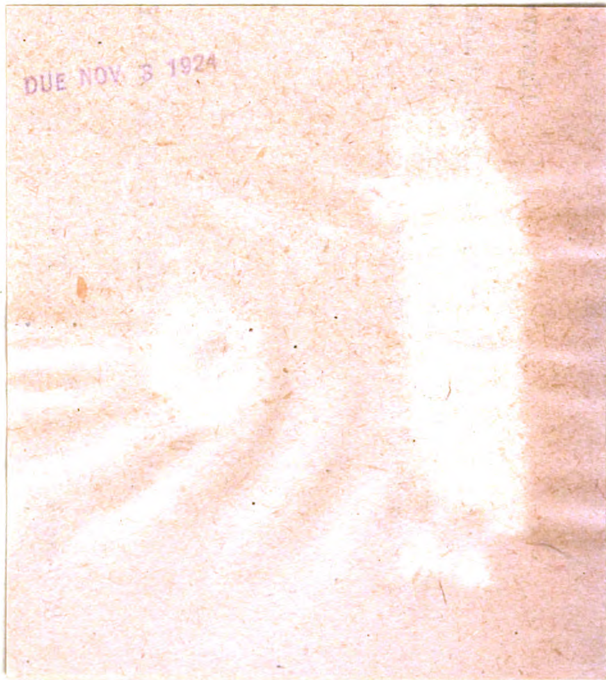
ich zur Ergänzung meiner praktischen Ausbildung an mein Heidelberger Sommersemester anschloß, habe ich, obgleich ich mich auch da in erster Linie meinen Studien widmete, keine Universitätsvorlesungen besucht. Meine Leipziger Studienzeit endlich, die im ganzen vier Semester ausfüllt, gab mir Gelegenheit bei folgenden Herren Professoren und Dozenten der Universität Kollegien zu besuchen: v. Bahder, Cohen, Davies, Heinze, Hirt, Hoffmann, Holz, Jungmann, Köster, Settegast, Sievers, Volkelt, Witkowski, Wülker und Wundt. An Seminarübungen habe ich belegt und regelmäßig besucht: während je zweier Semester als ordentliches Mitglied die französischen des Herrn Professor Birch-Hirschfeld und als außerordentliches die englischen des Herrn Professor Wülker. Dazu kommen noch die Proseminare der Herren Dr. Cohen und Dr. Davies, denen ich drei, resp. zwei, und die der Herren Professoren Sievers und Köster, denen ich zwei, resp. ein Semester lang als Mitglied angehörte. Außerdem habe ich ein Semester an den praktisch-pädagogischen Übungen des Herrn Professor Hartmann regelmäßig teilgenommen.

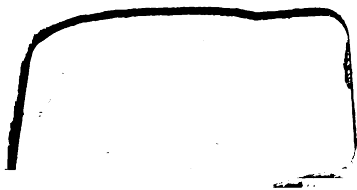
Es sei mir an dieser Stelle gestattet, sämtlichen genannten Professoren und Dozenten, zumal den Herren Birch-Hirschfeld und Wülker meinen aufrichtig und warm empfundenen Dank für meine wissenschaftliche Förderung und für das bereitwillige und liebevolle Entgegenkommen, das ich in Studienangelegenheiten bei ihnen gefunden habe, zu Füßen zu legen.

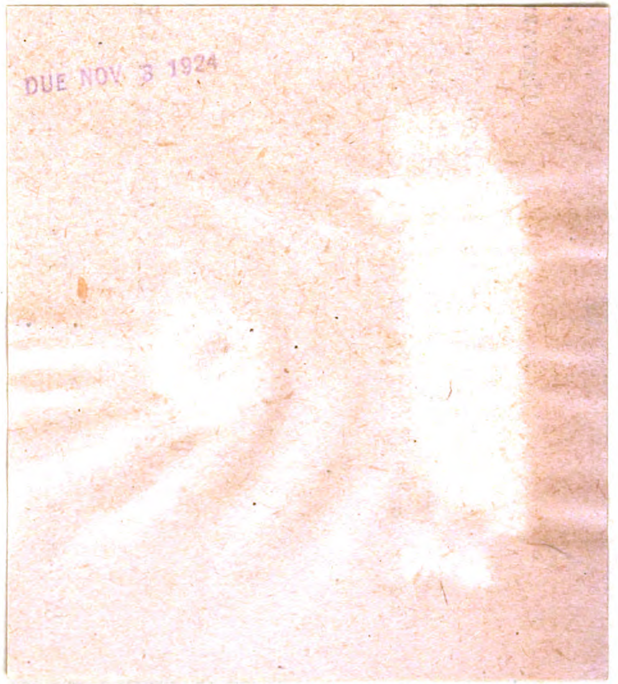



DUE NOV 3 1924




DUE NOV 3 1924




DUE NOV 3 1924

